في هذا العدد

صَيْـد الـكلمَات

الدكتورة نجاح العطار

ليس لأنها عاصمة سيف الدولة فقط ، بل لأنها ، ايضا ، مدينة هنانو ، وحاضنة ثورة الشمال ضد فرنسا . ومن قبل ، يوم الزحف العثماني ، كانت المدينة التي رفضت ، بحد السيف ، ان تذعن للسيف لأنها نشأت والمقاومة تاريخها ، هذه العريقة في التاريخ ، وفي المجد ، وفي النسب العربي الذي أعلته وأغلته .

(*) كلمة الدكتورة نجاح العطار ، وزيرة الثقافة في تكريم صاحب « الفساد » .

وإذا كان للمدن طابعها ، وتميزها ، وفرادتها ، فان حلب ، في صياغة نفسها ، قد كانت صياغة خاصة ، جوهرها هذه الرحابة في الارض ، وهذا الشموخ في البنيان ، وتلك الحجارة الماسية المنحوتة بزنود رجال ، اعطوا قدرة الفن دون ادعائه ، وهاتيك القبب والبيوت والحمامات والقناطر ، التي بقيت شواهد اثرية ناطقة : ناتيها ونحاورها ونعجب لما فيها من صنعة تبعث على الدهشة ، وما فيها من فخامة وجلال ورونق وبهاء ، وما في قلعتها من عظمة هي بعض حكاية ما كان للشهباء من حضارة باذخة في سالف الايام .

وهذه المدينة المغمورة باشعة الشمس ، المفتوحة للقمر الطالع من الصحراء ، الوارفة خضرة في الحدائق وصحون الدور وشرفات القصور ، قد نضرت بيد العصافير اعشاش بين اناملها ، والموهبة شرارة الهبة في مسرى عروقها ، فهي يد للإزميل ، والقلم ، والمحراث،والمسحاة ، والمطرقة ، وهي يد في راحتها نعمى وجود ، وفي بسطتها اريحية دنيا تتضوأ المكرمات من بعض القها .

وننصت للريح في مسراها تجلجل القوافي . المتنبي العظيم هنا كان عظيما . مارد الشعر العربي فيها صار ماردا ، لانها هي ، موطن خولة ، قد اعطته ، في الحب الذي عاش سرا ، ومات سرا ، ان يفجر سره قصائد يحار الشعر في روعتها ، وينسى انه شعر ، فيرتفع محلقا بجناحين من عبقرية وسحر ، ويضج الفضاء ، في لا نهائية تخومه ، بالغناء الذي ولا نشيد الاناشيد ، معزوفا على اوتار قلب وسع الكون ، لانه اراد ، في فروسية الكلمة ، ان يرتفع على فروسية

السيف ، فكان العناق ، وكان الخلود ، وكان لنا هذا الميراث الذي نفاخر به ونزدهي .

نحتوا المصادفة ، نحتوها جانبا رغم أنها بنت الضرورة . شعر المتنبي ، في حلب ، لم يكن مصادفة ، كان مناخا الشجاعة ، والمفاداة ، وضراوة المعارك ، اشعلت حرائق الشعر ، فكان اللهب القدسي الذي أثار أفقا اثنان تخضبا بأرجوانه ، أحدهما فارس مادت الارض تحت حوافر فرسه ، والآخر شاعر انتشت السماء بخمرة شعره ، وكانت حلب للاثنين موئلا ، وعزا ، ومهبط الهام لا سابقة له ولا لاحقة .

المعجزة ، إذن ، هنا كانت ، هنا حدثت وتمت ، وهنا ستكون ، من بعد ، للمعجزات آيات في الفكر والفن والادب والشعر ، ما دامت المدينة التي تحتفل اليوم بتكريم احد أبنائها ، قد انجبت من استحقوا تكريم الامة بأسرها ، بما اعطوا ، كفاحا وبسالة وموهبة وسطوعاً له هج الفلك ضوء وميعاد .

ونجتمع اليوم لنكرم الكلمة في صاحبها ، أو لنكرم صاحبها فيها ، ولا فرق . فالخمسة والخمسون من الاعوام ، التي نسج الاستاذ عبد الله يوركي حلاق ، خلالها كلها ، من الحروف كلمات ، ومن الكلمات قصائد ومقالات ، واشرف على اصدار مجلة « الضاد » ، هي أعوام للعمل الذي منه الموهبة ، به تصقل ، وتجتلى ، وتورق وتثمر ، ويأتي ثمرها مباركا لانه ابن الجهد يدعى ، وهذا الجهد كان له اتجاه ، به اهتدي ، ومعه ، نقلة نقلة ، سار ، مكرسا سهر الليالي ،

ونور العيون ، في سبيل مثل الانسانية وتقدم البشرية ، ونصرة هذه الامة ووحدتها .

ولن نسأله عن كتابه الذي هو في يمينه ، بل نقرأ هذا الكتاب لنقرأه بالذات ، وفي القراءة نخرج بشهادتين ، كلتاهما للخير اذ هو المبتدأ والمنتهى ، أولاهما أن « الضاد » كانت سجلا للحياة الفكرية والادبية ، لا في سورية والاقطار العربية فحسب ، بل في المهاجر البعيدة كمدى الظن أيضا ، وأن هذا السجل فيه من اسهامات صاحبها ، ابداعات موفقة ، ضمت بعضها كتب ، وبقي اكثرها في المجلة التي هي كتاب ضخم بحجم سفر العمر ، وثانيهما أن للأدب ، في هذا السفر ، قسطه الاوفى ، لان المحتفى به وقف عليه حياته ومجلته ، واعطاه نسغ قلمه ونسغ شبابه على السواء .

ولم يكن ، في كل ما كتب ونشر ، محايدا ، فاترا ، باردا . لم يكن دمه دم الزواحف ، ولا كلماته رماد مجامر انطفأت نارها ، بل كان حارا ، مندفعا ، ملتزما ، ينشد الحق ، ويسعى الى المعرفة ، ويكافح في سبيل وطن يشحب وجهه من حقده على اعدائه ، وتحت غلالة شفافة من لطف أصيل ، ودماثة موروثة ، كان يتلظى شوقه الى المبهم ، المجهول ، البعيد ، الذي فيه وحده تتجلى نجمة الصبح ، مشعة من وراء المسافات التي لا تدرك ، ورؤى الشعراء تتعلق بها ، لانها الوهم والحلم والمستحيل .

في الاسطورة أن صبيا عثر في الغابة على بلورة مسحورة ، يكفي أن يكسرها المرء حتى يعود اليه شبابه . قدم الصبي

هذه البلورة هدية الى عجوز اشيب الشعر ، متغضن الوجه ، لكن العجوز رفض ان يكسرها ، ولم يرد ان يعيش حياته من جديد . ذلك ان حياته كانت حياة ماجدة ، حياة كفاح في سبيل الوطن والشعب ، وقد قـال للصبي : انني عشت بشرف ، ومارست العمل باستقامة ، وضحيت في سبيل المستقبل ، فمالي ولحياة ثانية ، لا اعرف كيف تكون ؟

ان الذين عاشوا حياتهم كاملة ، مفعمة ، مثمرة ، لا يحتاجون الى حيوات اخرى ، والذين ، من خلال الحرف ، صاغوا عوالم ممتلئة بما هو نافع وجميل ، هم اقل الناس حسرة على عالم آخر ، لا يعرفون كيف يكون ، ذلك انهم ، في كتبهم ، بنوا العالم المنشود ، على اساس من المدينة الفاضلة، وبنوا رؤاهم قصوراً ، احجارها مطامح الناس الى غد افضل ، وهؤلاء الذين ثرواتهم في كلماتهم ، هم اكثر الناس بعداً عن الثروات الاخرى ، الزائلة ، لا لزهد في الدنيا ، بل لان طريق الكلمة قد كان ، بالنسبة لهم ، اختياراً لما هـو اصعب ، واشقى ، وابقى . ويكفي صاحب الكلمة هماً في مغازلتها وفي التنقيب عنها ، وفي اصطيادها ، انه يقضي العمر وهو يبحث عن كنزها المرصود .

يقول شاعر تشيلي الكبير بابلو نيرودا ، في مذكراته ، انه كان يرى ، بعد أن يعبر ضواحي موسكو باتجاه مدينـة اخرى : دروبا عريضة بيضاء ، هي انهار متجمدة ،وفي مجاري هذه الانهار الجليدية ، يطلع من حين لآخر ، كما بقعة سوداء على خوان ابيض ، طيف صياد مطرق الرأس . يقف الصياد وسط السماط الجليدي المديد ، يختار نقطة ، يثقب الجليـد

حتى يصبح التيار الدفين مرئيا جليا . في هذه اللحظة نفسها لا يمكن له الصيد ، اذ ان الأسماك تكون قد هربت مذعورة من ضجيج المثاقب الحديدية في الجليد . حينئذ يبعثر بعضا من طعم ، هنا وهناك ، كي يجذب الاسماك الغارة ، ثم يرمي بصنارته ويترقب ، ينتظر ساعات وساعات في ذلك البرد القاسي اللعين .

يضيف نيرودا : ان عمل الكاتب ، في رايي ، له شبه كبير بعمل اولئك الصيادين ، فعلى الكاتب ان يبحث عن النهر ، فان وجده متجمدا عليه ان يثقبه ، وعليه ان يجالد ويصبر ، ان يتحمل الطقس المعادي والنقد المضاد ، ان يتحدى التفاهة، ان يبحث عن التيار العميق ، ان يرمي بالصنارة الصالحة ، ليخرج ، بعد جهد وصبر شديدين ، سمكة صغيرة . بيد انه لا بد له من ان يرجع كرة أخرى ، ويعود الى الصيد من جديد ، ضد البرد ، ضد الصقيع ، ضد الماء ، ضد النقد ، وهكذا دواليك حتى يخرج في كل مرة صيدا اكبر واعظم .

الاستاذ عبد الله يوركي حلاق ، منذ خمسة وسبعين عاما يصطاد الكلمة . يفتح في جليد الأيام ثقبا ويطرح صنارته المباركة ، متحملا البرد والحر ولزوجة حبر المطابع وهدير آلاتها ، وفوق ذلك يتحمل نقد النقاد وامزجة القراء ، في سبيل ان يصنع من مجلته وجبة دسمة لا يعرف صعوبة ، بل شقاء اعدادها ، الا من عانى حرفة الادب ، ومن قدر عليه ان يقتنص ، كالفراشات ، كلمات ملونة يصنع بهـا قوس قزح للنـاس .

ولقد عانيت بنفسي وجع العثور على الكلمة وتوليفها ، ونقبت عنها في الذاكرة التي ارهقت حتى استجارت . ولم اكن شاعرة بل ناثرة ، وكلمة النثر قد تساعف ، اما كلمة الشعر فهي نجمة قطافها يحتاج ان نبلغ الأعالي وان نمتلك اصابع مسحورة .

مع ذلك فان مجرد العثور على الكلمة ليس كل المشكلة . ان الكلمات مبذولة للجميع ، ولكن الكتابة تحتاج الى كلمة معينة في مكان معين ، وليست لوعة العاشق باكبر من لوعة الكاتب في التنقيب عن الكلمة المناسبة ، ومغازلتها ، وملاطفتها ، وارضائها ، حتى تستجيب ، وتأخذ مكانها ، ويطمئن الكاتب الى موافاتها ، واستقرارها .

ثم ان الكلمة ، بذاتها ، لا تملك جناحي نسر ، او همس ساقية ، او ارجوانية شفق . انها لا تغني او تطير او تتنزل لذاتها . نحن الذين ، في نضج الليالي ، وفي الاصباح والاماسي، نعطيها أن تكون جميلة بين الجميلات ، وقذيفة بين المتفجرات، وسحرا يجاوز السحر ، وحياة تتخطى الحياة ، لتكون من بعد حياة ولا ابهى . لذلك فانني ، قولة نيرودا ، انحني امام الكلمات وامام اصحابها ، وامام جامعيها وموشيها ، وقد اعتدت على احترامها ، وتذوقها ، ومحاورتها ، وصهرها بحرارة الفؤاد ، واحببتها بلا حد او نهاية ، وكنت دائما ، وكالصياد الصابر على شاطىء البحر ، استدرجها ، واغريها ، وامد لها الشباك ، فاذا خرجت سمكات فضية صغيرة ، تتقافز ، وتتلاعب ، احنو عليها ، وآخذها بكثير من الود والعناية والاهتمام ، واذهب مذهب الصائغ ، على تواضع

صياغتي ، في نظمها بسلك من ذهب ، وتعليقها قلادة في العنق . وما اشك ان كل كاتب ، وكل شاعر ، يفعل ما افعل ، لان ابر السماء البلورية ، التي تهطل علينا مطرا ، تحتاج من جوقة المنشدين الى ابتهالات قبل ان تسقي العطاش الذين قتلهم ظما الجفاف .

ومن الكلمة ، وراء الكلمة ، نصنع سطرا ، ومن السطور صفحات ، ومن الصفحات كتبا ، غايتها ان تساعد الانسان على ان يغدو افضل ، واطهر نفسا ، وان تثير فيه محبة السعي والنضال واجتراح معجزة التغيير ، من ترنيمة الطفل الى اهازيج الثورة .

من اجل هذا كان الكاتب انسانا متميزا ، متفردا ، مناضلا ، دابه ان يستأنف ضد الواقع ، ليجعله واقعا آخر ، اجمل ، اصدق ، اكثر دفئا ومحبة ، ودابه ان يرتاد ، لان موقعه الطليعة ، وان يكتشف لانه صانع الانفتاح على ملكوت الناس ، طبيعة ومجتمعا وفراديس .

واشهد ، بهذه المناسبة ، ان صيادي الكلمات ، ورجال القلم في هذا القطر ، قد كانوا دائما الى جانب الوطن والشعب والمستقبل ، وانهم قدموا على جبهة الفكر الكريمة دفوعهم المجيدة في سبيل التقدم ، ولاقوا في سبيل ذلك كثيرا من العنت والمشقة ، وقد عرف لهم الرئيس حافظ الاسد ، قائدنا الكبير ، هذه المكرمة ، فشملهم بعنايته ورعايته ، واوجد لهم كيانا ، واعطاهم حقا ، وترك لاقلامهم ان ترعى حرمة المسئولية ولا شيء غيرها .

وفي لفتة جديدة من سيادته ، ومأثرة ثقافية تنضاف الى مآثره الكثيرة في تكريم الذين عملوا على جبهة الفكر ، تفضل ومنح الاستاذ الحلاق وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الثانية ، تقديرا لعطائه وريادته الطويلين المتميزين .

ان المحتفى به الكريم ، الذي في ساح المعركة منذ خمسة وخمسين عاما ، ولا اذكر ما قبلها ، قد اوتي من الصبر والجلد في اداء رسالته الأدبية والنثرية ، ما يستحق عليه التهنئة الحارة ، وما يستأهل ، من أجله ، كل حمد وثناء ، وكل دعاء صادق في ان يمد الله في عمره ، ويثري في قلمه ، ويبارك في عمله ، حتى يعطي ويزيد في العطاء ما امتد العمر ووسعت فسحته .

فيا أيها الشراع المبارك ، تقحم موج الايام ، واندفع في اليم الأزرق ، وافرد جناحا ابيض هو بعض الأمل ، وبعض العطاء ، وبعض معنى التضحية حيث ينبغي ان تكون التضحيات .

★ ★ ★

صورة الطبيعة عند غوته

فيرنر هايزنبيرغ

ترجمة: صلاح حاتم

المهرجانية العربية والنص الشعري الحديث

إلياس لحود

إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة

د. عبد العزيز المقالح

الصدى والرمز في رواية «الرهينة»

د. وهب رومية

الملك أوديب والواقع الإنساني

أندريه بونار

ترجمة: سهيل محمد أبو فخر

صورة الطبيعة عند غوته

بقلم : فيرنر هايزنبيرغ

ترجمة : صلاح حاتم

(*) هذا هو النص الكامل للمحاضرة التي القاها البروفسور فيرنر هايزنبيرغ (١٩٠١ — ١٩٧٧) في مدينة فايمار في المانيا الديمقراطية وذلك يوم الاحد ٢١ / أيار (مايو) / ١٩٦٧ امام جمعية غوته في اجتماعها الرئيسي في فايمار . وتمثل هذه المحاضرة ذروة الاجتماع . كما ان هذه الجمعية هي احدى المنظمات القليلة التي يلتقي فيها ممثلون عن الفكر والادب في الالمانيتين واعلام يعملون في ميدان الادب الالماني . أما المحاضر هايزنبيرغ فغني عن التعريف لذيوع صيته وطول باعه في ميدان العلوم الفيزيائية . اذ أنه نال في عام ١٩٣٢ جائزة نوبل في العلوم الفلكية . من مؤلفاته : « مبادىء نظرية الكم الفيزيائية ، تحولات في أسس العلوم الطبيعية الدقيقة ، فيزياء الذرة ، محاضرات في الاشعاعات الكونية ونظرية انتشار الطاقة ... الخ . »
قبل ان توافيه المنية كان مديرا لمعهد ماكس بلانك للفيزياء والفيزياء الفلكية في ميونيخ .

(المترجم)

ان صورة الطبيعة عند غوته وعالم التقنية والعلوم الطبيعية موضوع قديم مثله كمثل مساعي غوتــه وجهوده الرامية الى فهم الطبيعة ، كمــا انــه موضوع قديم قدم بحوثــه العلمية ، اذ ان غوته نفســه عاصر بدايات عالم التقنية والعلوم الطبيعية الذي نعيش فيه الان .

ولقد قيل الكثير في هذا الموضوع بدءا من غوته ومعاصريه الى علماء طبيعيين وفلاسفة جاؤوا بعده . ونحن نعرف منذ زمن طويل انــه كان لهذه المسألــة دورها المهم في حياة غوتــه . كما نعرف ايضا كل ما اصبح في عالمنا الحديث موضع الشك والتساؤل . وكثيراً ما اشير الى رد الفعل الذي ابده غوتــه بحدة وانفعال حيال الهوة الفاصلة بين علم الالوان الخاص به وعلم الضوء لدى نيوتن مع انــه تم الاعتراف بهذا العلم بعامة . كما اننا نعرف ايضا كم كان جداله ضد نيوتن عنيفا وذاتيا بين الحين والحين .

ولوحظ ايضا ان نقــده للرومانسية وموقفه الرفضي مــن الفن الرومانسي ينمان على نوع من الصلة الروحية بجداله ضد علم الطبيعة الســائد .

ولقد قيل وكتب الكثير في هذا الموضوع ، كما سلطت الاضواء مــن شتى الجوانب على المشكلة الكامنة وراء هذا كله بحيث لم تعد هناك اية امكانية اخرى الا تتبع الافكار التي طرحت مرارا وتكرارا وتفحصها انطلاقا مما توصل اليه عالم التقنية والعلوم الطبيعية الحديث من معرفة وعلم ، وعلى الاخص اعادة النظر في احدث التطورات على صعيد العلوم الطبيعية . وهذا ما ينبغي التطرق اليه فيما بعد .

واننا ، في اثناء ذلك ، لن نميل الى الراي المتشائم كما فعل كارل ياسبرز(*) وهو ان غوته لم يعد لديه اي شيء يقوله لنا ، لا لشيء الا لانه اعرض عن عالم التقنية الصاعد ولانه لم يدرك المهمة بأن يجد في هــذا

العالم الجديد الطريق الى الانسان . على اننا نريد ان نسلم بمطالب غوته ونعدها سارية المفعول ، كما اننا نريد ان نواجه بها عالمنا الحديث ، اذ اننا لا نعتقد ان ثمة ما يدعو الى التشاؤم .

وفي المائة والخمسين سنة التي خلت ومنذ ان فكر غوتــه بالظاهرة الاصلية لنشوء الالوان وكتب فيها القصائد تطور العالم تطورا يختلف أيما اختلاف عما كان غوته يتوقعه .

على ان الشيطان الذي كان فاوست قد ابرم معه العقد الخطير لم يجرّ هذا العالم الى الهاوية جرا نهائيا . وهذا ما ينبغي ان نواجه به نقاد عصرنا الاشداء على حين ينبغي علينا ان ننظر مرة اخرى الى الجدل القديم بمنظارنا العصري .

كان غوته يرى ان كل النظرات الى الطبيعة وكل فهم وادراك لها يبدأ بالانطباع الحسي المباشر اي بالحادثة الطبيعية الحرة المكشوفة مباشرة أمام الحواس وليس بالظاهرة الفردية التي غربلتها وصفتها اجهــزة

(*) كارل ياسبرز (١٨٨٣ – ١٩٦٩) فيلسوف الماني وجودي . وهو من اوائل الذين طلعوا على الملأ بمؤلفات ذات اتجاه وجودي . مارس في السنوات الاولى الطب النفساني والف كتابا بعنوان : « علم نفس النظرات العالمية » ثم اتجه الى الفلسفة والف كتابا بعنوان : « الفلسفة » (١٩٣٢) في ثلاثة مجلدات ناهيك من مؤلفاته الاخرى العديدة . يكتب بلغة سهلة تنم على موهبة عالية وذوق رفيع في التحليل الممتاز .

(المترجم)

واستخلصت من الطبيعة قسرا بحسب الظروف . ولنقبس اي موضع نختاره من فصل « الوان فيزيولوجية » من كتاب غوته في علم الالوان .

فالهبوط من جبل البروكين (الهارتس) المكلل بالثلج في مساء شتائي دفع بغوتـه الى ان يدلي بالملاحظة التالية : « ولما كانت ثمة ظلال بنفسجية خفيفة واضحة مرئية في النهار عند صبغة الثلج الضاربة الى الصفرة كان لابد من ان يؤكد المرء بأنها ذات لون شديد الزرقة وذلك حين انعكست من الاجزاء المضيئة صفرة متزايدة . ولكن حين اخذت الشمس بالغروب ونفذت باشعتها المعتدلة من خلال الضباب الكثيف وغمرت الكون المحيط بي بأجمل الالوان الارجوانية عندها استحال اللون الظليل الى أخضر كان في الامكان مقارنته في صفائه بخضرة البحار وفي جماله بخضرة الزمرد ، ثم صارت الظاهرة اكثر حيوية . وحسب المرء نفسه أنـه في عالم الجنيات ، اذ ان كل شيء قد ازدان بلونين متوهجين متناغمين تناغما جميلا الى ان اختفت اخيرا ظاهرة البهاء مع غروب الشمس في الغسق ، ثم شيئا فشيئا في ليل القمر والنجوم . » .

على ان غوتـه لم يقف عند حد الملاحظة المباشرة . ولقد عرف حق المعرفة ان الانطباع المباشر يمكن ان يستحيل الى معرفة ايضا وذلك عن طريق علاقـة تقوم في بادىء الامر على الافتراض ثم لاتلبث ان تستحيل بالنجاح الى يقين .

ولسوف اقبس على سبيل المثال شاهدا من مقدمة علم الالـوان مفاده « ان مجرد النظر الى شيء ما لايمكن ان يسدي الينا اي عـون او خدمـة . فكل رؤيـة تصير الى تأمل ، وكل تأمل يتحول الى تفكير وهذا بدوره الى ربط ؛ وعلى هذا كان في وسعنا القول اننا نضع نظرية لدى كل نظرة فاحصة في الكون . ولكي نقوم بذلك ونعتزم فعله عن وعي ومعرفة للذات وبحريـة وسخريـة ، اذا ما جاز لنا استخدام هذه الكلمة الجريئة،

لابـد اذن من مثل هذه المهارة حين يصبح التجريد الذي نخشاه غير ذي ضرر وتصير نتيجة التجربـة التي نتوخاها حية ونافعة » .

وبعبارة « التجريد الذي نخشاه » يستبين لنا تماما اين ينبغي ان تفترق طريق غوته عن طريق علـم الطبيعـة السائد . ويعرف غوتـه أن كل معرفـة تحتاج الى الصور والربط والبنى المعبرة ومن دون ذلك فان المعرفـة محال . على أن الطريق الى هذه البنى سيؤدي لامحالـة الى التجريـد . وكان غوتـه قد عرف هذا وهو منكب على بحوثه في علم تشكل النباتات (مورفولوجيـا النبـات) . ففي الاشكال المتنوعـة للنباتات التي شاهدها غوتـه وانعم النظر فيها ، لاسيما اثناء رحلتـه الى ايطاليا ، ظن أن دراسة دقيقة شاملة قـد تهديه، بمـزيـد مـن الوضوح ، الى معرفـة قانون اسـاسـي موحد . وتكلم على « الشكل الاساسي الذي تمارس الطبيعة لعبتها معه ابـدا وعلى نحو كما تبدع ، وهي تلهو ، شتى ضروب الحياة » . وعلى هـذا تـوصل غوتـه الـى تصور ظاهرة اساسية ، اي انـه اهتدى الى البنية الاصلية . ويقول غوتـه : « انـه بهذا النموذج وبهذا المفتاح ايضا يستطيع المرء ان يوجد نباتات لاحصر لها ، وحتى ولو لم يكن لها وجود يمكـن ان يكـون لهـا عندئذ وجودها وحقيقتها وضرورتها . » .

وهنا ، وبهذا يقف غوتـه عند حدود التجريد الذي كان يخشاه. فهو نفسه لم يفلح في تجاوز هذه الحدود . وكان قد حذر ايضا واشار على الفيزيائيين والفلاسفة بأن يلتزموا هذا الحد ايضا . « فلـو تم اكتشـاف مثل هذه الظاهرة الاساسية لظل الشر قائما في ان المرء يأبى الاعتراف بالظاهرة كظاهرة واننا نجد في البحث عن شيء آخر يكمن وراء هـذه الظاهرة او فوقها على حين نجدنا مضطريـن الى ان نعترف بـأن للنظر حدوده . وما على العالم الطبيعي الا ان يترك الظاهرات الاساسية وشأنها في عظمتها الخالدة وسكونها الازلي » .

وعلى هذا فليس بضروري تجاوز الحدود المؤدية الى التجريد ومتى تم بلوغ حدود الرؤيــة لا بــد ان تكون عندها نهاية الطريق علــى حــين يستبدل المرء الرؤيــة بالتفكير التجريدي ¹. وكان غوتــه على يقين بــأن التحرر من عالم المحسوسات الواقعي والدخول الى عالم التجريد اللا متناهي لابــد ان يقود الى الشر أكثر منه الى الخير .

على ان علم الطبيعة كان قد سلك منذ عهد نيوتن سبلا أخرى . فعلم الطبيعة هــذا لــم يخش التجريد منذ البداية ، فالنجاح الــذي احرزه علم الطبيعة سواء في ايضاحه نظام الكواكب السيارة او بالاستعمــال التطبيقي للميكانيكا او بتصميم أجهزة وآلات بصريــة أو نجــاحــه في امور أخرى عديدة ، هذا كله اثبت صحة هذا العلم وشرعيته ؛ وسرعان ما ادى هــذا النجاح كلــه الى ان تحذيرات غوتــه لم تلق آذانــا صاغية.

على ان علم الطبيعة هذا تطور تطورا هادفا منطقيا بدءا من مؤلف نيوتن الضخم « المبادىء الرياضيــة للعلوم الطبيعية والفلسـفة » الى يومنا هذا، على حين غيرت نتائج علــم الطبيعة على صعيد العلــوم التقنية صورة الارض تغييرا جــذريــا شاملا .

هــل استهان غــوتــه بالعنصر ؟

يكتمل التجريــد في علم الطبيعة الشائع في موضعين مختلفين بعض الشيء . على ان الواجب يقضي ان ندرك الشيء البسيط في شتى انواع الظواهر .

وعلى هــذا كان ضروريا بأن يسعى الفيزيائيون الى الكشف عن حوادث بسيطة في نسيج الظواهر المعقد المحير . ولكن ما هو البسيط؟ ويأتينا الجواب بدءا من عهد غاليله الى عهد نيوتن بــأن البسيط هــو الحدث الذي يمكن تصوير مجراه المنتظم بكل تفاصيلــه تصويــرا كميا

ورياضيا من غير ما مشقة او صعوبة . فالحدث البسيط . اذن ، ليس ذلك الحدث الذي تقدمه لنا الطبيعة مباشرة ؛ بل ينبغي على الفيزيائي ان يفصل بادىء ذي بدء خليط الظواهر المتنوع بواسطة اجهزة جد معقدة ، كما ينبغي عليه ايضا ان يخلص الشيء المهم من كل اللحقات الفرعية لكي يظهر الحدث « البسيط » وحده بجلاء فيستطيع تجريدها . وليس هذا الا ضربا من ضروب التجريد ويرى غوته في هذا الصدد ان الطبيعة نفسها ابعدت بذلك وانتفت فيقول : « حسبنا ان نواجه الزعم الجزئي القائل بأن هذا لا يزال يشكل طبيعة ، وذلك بابتسامة هادئة على الاقل أو بهزة رأس خفيفة . ثم الا يخطر في بال المهندس المعماري بأن يدّعي ان قصوره مآو او نزل جبلية وغابات » .

وتكمن الصورة الاخرى للتجريد في استخدام الرياضيات لتصوير الظواهر ورسمها هندسيا ولقد اتضح في ميكانيك نيوتن للمرة الاولى، مما كان السبب في نجاحه العظيم ، انه في الامكان الجمع بين ميادين تجريبية واسعة جمعا متشاكلا بالوصف الرياضي ، وبهذا يكون في الامكان فهمها ايضا ببساطة . وما قوانين غاليله في سقوط الاجسام ودوران القمر حول الارض وحركة الاجرام السماوية حول الشمس وذبذبات نابض ومسار حجر مقذوف الا ظواهر تأتي اشتقاقها التي تنص على ان ؛ الكتلة × السرعة = الطاقة . يضاف الى هذا ايضا قانون الجاذبية الارضية . فالمعادلة الرياضية المتشكلة كانت ، اذا ، المفتاح المجرد للفهم التام لميادين طبيعية في غاية من الاتساع . ولقد ناهض غوته من غير طائل الركون الى الطاقة المنتشرة لهذا المفتاح . ولقد كتب غوته في احدى رسائله الى تسيلتر (*) قائلا : « ان الشر الاعظم للفيزياء

(*) كارل فريدريش تسيلتر (١٧٥٨ – ١٨٣٢) من مدينة برلين . كان موسيقيا وكان صديقا حميما لغوته الشيخ . لحن الكثير من شعر غوته الغنائي كما انه كان مرجع غوته في المسائل الموسيقية .

« المترجم »

الحديثة هــو أن المرء عزل التجارب عن الانسان على نحو ما ، ويريد ان يدرك الطبيعة في الشيء الذي تكشف عنه اجهزة اصطناعية ، لاغير ، لابل انــه يريد بذلك ان يحـد مما يمكن للطبيعـة ان تقوم به مقدما الدليل على ذلك . .

وتلك هي الحال ايضا مع الحساب ، والحـق أن هناك الكثير الذي لايمكن حسـابـه ، كما أن هناك الكثير الذي يتأبى على التجربـة المحددة الواضحة . » .

الم يدرك غوتـه حقا القـوة المنظمـة او ما انجزه منهج العلـوم الطبيعية من معرفة على صعيد التجربـة والرياضيات ؟ وهل استهان بالخصم الذي قاومـه بلا كلل في « علم الالوان » ومواضع أخرى ؟ أم انه لم يرغب في معرفـة هذه القوة لان القيم كانت في نظره مهددة ولم يكن على استعداد للتضحية بها ؟ ولسوف يجـد المرء نفسه مضطرا الى ان يجيب بأن غوتـه رفض ان يسلك هذا الطريق المجرد المؤدي الى الفهم الكامل لان هذا الطريق كان في نظر غوتـه محفوفا بالمخاطر .

اما المخاطر التي كان غوتـه يخشاهـا فلم يحددهـا في أيما موضع تحديدا تاما . على أن فاوست ، أعظـم الشخصيات في أدب غـوتـه واشهرها ، يجعلنا نحس ما هي المسألة . وفاوست ، عدا عن اشياء أخرى كثيرة ، فيزيائي خاب فـأله . ونجده في حجرة المكتـب وقـد احاطت بـه أجهزة وآلات ، على انـه يخاطبهـا قائلا : « أيتها الالات! الحق انك لتهزأين مني بالعجلات والامشـاط ، بالاسطوانـة والذراع. ولقد وقفت على الباب . وكان عليك ان تكوني المفتاح . ولئـن كـان اللسـان لولبيا ، الا انك لن ترفعي المزلاج . » (*) .

(*) مسرحية « فاوست » . الجـزء الاول . مشهد « الليل » ، رقم الابيات (٦٦٨ — ٦٧١) . وكان مفروضا ان يرد المفتاح مزلاج القفل ، على حين ارادفاوست ان يفتح باجهزته العجيبة الباب المؤدي الى عالم الغيب ومغالق الطبيعة .

ولعل العلامات الغامضة التي يبحث عنها في كتاب نوستراداموس(*) مماثلة للرموز الرياضية . ثم ان عـالم الرموز والآلات وذلك التعطش الشديد الى معرفة تزداد عمقا وتجريدا يدفعان باليائس القانط الى ان يبرم عقدا مع الشيطان . اذ ان الطريق الذي يقود من وسط الحياة الطبيعية الى المعرفة المجردة قد ينتهي عند الشيطان . وكان هذا هو الخطر الذي طبع موقف غوته من عالم العلوم الطبيعية والتقنية ولقد احس غوته بالقوى الشيطانية التي صار لها مفعولها في هذا التطور . وكان على يقين من ان الواجب يقضي عليه بأن يتفاداها . على انه قد يأتي الرد بأنه ليس من السهولة بمكان تجنب الشيطان وتحاشيه .

وكان غوته نفسه مضطرا منذ البداية ، وفي وقت سابق ، الى أن يلجأ الى حلول وسطية . وكان اهم هذا الحلول هو التسليم بمذهب كوبرنيك في الحياة . حتى انه لم يستطع ان يصمد امام قوة الاقنـاع التي اتسم بها هذا المذهب . وهنا عرف غوته ايضا ان هذا الموقف لا بد ان يكلف تضحيات كثيرة . واعود لاقتبس من كتاب علم الالوان حيث يقول : « الحق انه لا مثيل لمذهب كوبرنيكوس بين جميع الاكتشافات والمعتقدات في تأثيره البالغ في العقل الانساني .

وما ان تم الاعتراف بان العالم دائروي وتام في ذاته حتى كان عليه ان يتنازل عن الحق المكتسب الهائل بانه محور الكون . وربما لم يحدث

(*) اشارة الى الفرنسي ميخائيل نوستراد اموس (١٥٠٢ ــ ١٥٦٦) كان طبيبا جراحا وعالما في الفلك والارصاد الجوية وكان يمارس التنبؤ . كتب في عام ١٥٥٥ تنبؤاته شعرا فكانت محط الاهتمام ومع ان المصادر لا تشير الى ان فاوست التاريخي كان قد وقع على كتاب نوستراداموس فليس ، بمستبعد ان يكون فاوست قد حصل على مخطوط بيد المؤلف نفسه . ويزج غوته باسم نوستراداموس الرنان في المسرحية (بيت رقم ٤٢٠ ــ ٤٢١) مستخدما اياه رمزا لمنجمين خياليين .

(المترجم)

الى الآن ان طلب من الانسانية مطلب اعظم . اذن فاي شيء لم يذهب هباء . هذا الاعتراف : عالم الفردوس الآخر وعالم البراءة والفن والتقوى وشهادة الحواس والاقتناع بايمان ديني شعري .

ولا عجب في ان المرء لم يرغب في التخلي عن هذا كلــه وعارض في الأحوال كلها مثل هذا المذهب الذي يحرم معتنقه الحق في حرية فكرية لم تكن متوقعة من قبل ولم تخطر ببال احــد او لم يمكنه من خلــق « عظيم ولم يستحثه الى اي منهما » . ونجدنا مضطرين الى ان نجابه بهذا الشاهد اولئك الذين يحاولون في عصرنا الحاضر ان يشككــوا بصحة علم الطبيعة الحديث والتزاماته وذلك لكي يكونوا بمنجــاة من الاخطار التي كان غوته يخشــاها . وعلى هذا لا بد من الالماع الى ان علم الطبيعة هذا قد يغير أيضا من آرائه على مدى الايام او قد يعدلها وانه ، على سبيل المثال ، لم يعد معترفا بصحة ميكانيك نيوتن وان النظرية النسبية ونظرية الكم قد حلتا محله وان هناك مسوغا الشك في ادعاءات علم الطبيعة هذا .

على أن هذا الاعتراض ينهض على سوء فهم وهو انه كيف السبيل الى المعرفة من السؤال عن مكانة الارض من نظام الكواكب . ولئن كان عين الصواب ان نظرية آينشتاين النسبية لم تســقط من الحســاب امكانية اعتبار الارض ساكنة وان الشمس لا تكف عن الحركة حــول الارض فان هذا لم يغير شيئا في الفرضية الحاسمة لنظرية نيوتــن بان الشمس تحدد مسار الكواكب بتأثير جاذبيتها القوي . وعلى هذا فليس من سبيل الى فهم نظام الكواكب فهما حقيقيا الا بالانطلاق من الشمس كمركز لقوة الجاذبية . ولا بد من التاكيد ايضا انه لا يمكن الخلاص من نتائج علم الطبيعة الحديث اذا ما قبلنا بمنهجه القائل بالملاحظة التي تتطور

الى تجربة وبالتحليل العقلاني الذي يتخـذ شكلـه الدقيق في صورة رياضية .

وليس في وسع المرء ان يرتاب بجد في صحة النتائج اذا ما قبل بالتجربة والتحليل العقلاني . وربما كان في وسع المرء ان يسأل سؤاله عن القيمة فيتساءل عما اذا كانت المعرفة المكتسبة بذات قيمة . واذا لم يحاول المرء ان يجيب على هذا السؤال بمفهوم غوته ، بل بما يناسب روح عصرنا الحاضر او أن يسلم بحجة النفـع ولو بقليل من الشـك ، عندهـا يمكن التنويه بمنجزات العلـم الحديث والتقنيـة الحديثـة والاشارة الى العلاج الفعال لكثير من العلل والى تخفيف آلام المريض بالدواء الحديث والى راحة النقل والمرور وغيرها .

ومما لا شك فيه ان غوته الذي اراد ان يقف من الحياة وقفة الرجل الفعال ما كان ليجابه مثل هذه الحجج الا بمزيد مـن الفهـم . ومتى انطلق المرء من موقف الانسان هذا الوجود ومن الصعوبات التي تنغص عيشه او من المطالب المترتبة عليه قـدر عندئذ عالي التقـدير امكانية النشاط العملي الفعال ومساعدة الاخرين وتحسين الظروف المعاشية بعامة .

وحسب المرء ان يقرا لغوته اجزاء كبيرة من رواية « فيلهيلم مايستر: سنوات التجوال » او ان يقرا الفصول الاخيرة من مسرحية « فاوست » ليدرك مدى اهتمام غوته بهذا الجانب من مشكلتنا .

ومما لا ريب فيه ان الناحية العملية كانت مهمومة لدى غوته اكثر من غيرها من النواحي المختلفة لعالم العلوم الطبيعية والتقنية . على ان غوته لم يستطع رغم ذلك ، ان يتخلص من الخوف بأن للشيطان ضلعا في الامر . وفي المشهد الاخير من مسرحية « فاوست » ينقلب نجاح الحياة العملية وغناها الى شيء تافه وسخيـف وذلك بمقتـل فيليمـون

وباوكيس(*) . وحتى هناك ايضا وحيثما لا يتدخل الشيطان مباشرة تبقى الحادثة معرضة لخطر تأثيره . وعلى هذا عرف غوته ما كان وشك الحدوث . كما فكر مليا بالاثر الذي ستحدثه هذه الحادثة في السلوك الانساني . وفي مراسلاته مع تسيلتر يكتب قائلا : « ان الشيء الذي يحوذ على اعجاب الناس والذي يطمح اليه كل انسان هو الثراء والسرعة . فالسكك الحديدية والبريد السريع والسفن البخارية وكل تسهيلات وسائل الاتصال هي غاية ما يطمح اليه العالم المثقف بغية التنافس المتبادل والتفوق على حين يبقى هذا العالم المثقف في حدود المعدل المتوسط والحق ان هذا القول هو قول العقول المتمكنة والموهوبة وقول البشر العمليين السريعي لفهم الذين تزودوا بشيء من المهارة والبراعه مما يجعلهم يشعرون بالاستعلاء على العامة ، هذا اذا لم يكونوا هم انفسهم على جانب عظيم من الذكاء والنبوغ . » .

وفي رواية « سنوات التجوال » يقول : « اما الان فان هذا العصر هو عصر التحيز وضيق الافق . وطوبى لمن يدرك هذا من اجل صالحه وصالح الآخرين ويعمل بهذا المفهوم » .

وعلى هذا استطاع غوته ان يرى أمامه جزءا كبيرا من الطريق ، كما نظر بقلق بالغ الى ما كان ينذر بحدوث شيء .

(*) فيليمون وباوكيس ، هما العجوزان ، الزوج والزوجة ، اللذان يعيشان في كوخهما على الشاطيء . ومن هناك يطل المرء على الاراضي الجديدة التي استصلحها فاوست ، فهي صورة فردوسية ، على حين يقوم قصر فاوست في الجوار . اما فاوست فانه يريد أن يقتني الكوخ لانه يستطيع ان يلقي نظرة شاملة على املاكه . على ان العجوزين ، لا سيما الزوجة باوكيس ، يريدان البقاء حيث هما ويرفضان التخلي عن المكان لقاء مسكن جديد يعرضه فاوست عليهما ، ويكلف فاوست الشيطان (ميفيستو) بتدبير الامر فيوعز هذا الى ثلاثة رجال أشداء بالمضي الى العجوزين لترحيلهما عن المكان ، على ان المشهد ينتهي بحرق الكوخ والعجوزين وقتل ضيفهما الذي حاول الدفاع عن الكوخ . ويحزن فاوست لما حل بالشيخين ويزجر الشيطان على فعلته الشنعاء .

(المترجم)

وفي اثناء ذلك مضى نحو قرن ونصف القرن ونحن نعرف الى أين قادت تلك الطريق حتى الان . ان آخر المعالم التي شاهدناها على جانب الطريق كانت الطائرات النفاثة والالات الحاسبة الالكترونية والاقمار الصناعية والقنابل الذرية . اما العالم الذي حدده علم الطبيعة النيوتوني وتوقع غوته أن يبتعد عنه ، فقد اصبح واقعا لنا لا جدوى البتة من التفكير بان للشيطان يدا في ذلك .

وما على المرء الا أن يسلم بالامر الواقع كما سلم بذلك على مر الازمان، على حين لم نصل بعد الى نهاية هذا الطريق . والارجح ان الوقت بات قريبا لتشمل عملية التطور التقني هذه علم الاحياء شمولا تاما . ولقد سبق الكلام بين الحين والحين على أن الاخطار تكثر ، حتى حيال التهديد بالسلاح الذري . وربما وجدنا ذلك في غاية من الحدة في الصورة الكاريكاتورية لعالم مستقبلي رسمها هكسلي(*) بعنف وقسوة تحت عنوان « عالم جديد رائع » . وباستنتاج مرعب يضع موضع السخرية امكانية تربية البشر من اجل الاهداف المعينة لهم ، كما بين سخف امكانية تنظيم الحياة كلها على الارض تنظيما عقلانيا ، اي بالسعي نحو خدمة الاغراض والمنفعة ، وبهذا يكون تجريد الحياة من كل معانيها. على انه ليس من حاجة الى المضي الى ابعد من ذلك لكي يدرك المرء ان خدمة الغرض ليستبقيمة البتة ، بل انها ازاحت السؤال عن القيمة من مكانه موضعا واحدا ، ليس غير ، وذلك من اجل السؤال الآخر

(*) الدوس هكسلي (١٨٩٤ - ١٩٦٣) كاتب انكليزي . تتسم كتاباته بالسخرية اللاذعة والطابع الاخلاقي . فهو يعري عالم الشهوات والمتع الزري بغية الاقناع بان الاهم هو التحرر من قيود الذات لتحقيق الخلاص من الاهواء والشهوات . والتحرر من الذات هو لتجاوز هذه الذات . من مؤلفاته : « عالم جديد رائع (١٩٣٢) »، « يجب ان يكون للزمن نهاية (١٩٤٥) » فضلا عن مقالاته ومنها : « الادب والعلوم (١٩٦٣) »

(المترجم)

الذي يسأل عما اذا كان الغرض الذي تلائمه المعلومات والامكانيات الخاصة بذلك والتي من شأنها ان تخدم هذا الغرض بذات قيمة .

اما الطب الحديث فقد استأصل على نطاق واسع شأفة الأوبئة الخطيرة التي تفشت على الكرة الارضية ، كما انقذ حياة الكثيرين من المرضى وخفف عن الكثيرين من الناس الآلام المبرحة . على ان الطب الحديث ادى ايضا الى ذلك الانفجار السكاني فوق الكرة الأرضية . ثم ان هذا بدوره لا بد ان يسبب كوارث مخيفة اذا ما تعذر ايقاف هذا الانفجار والحد منه على نحو ما وفي وقت عاجل ، وذلك باتخاذ اجراءات تنظيمية سليمة . ومن ذا الذي يستطيع ان يعرف ان كان الطب الحديث سيحدد أهدافه تحديدا صحيحا وسليما في كل مكان في الدنيا. وعلى هذا فعلم الطبيعة الحديث يمدنا بالمعلومات الصحيحة المنزهة عن الشك . ثم ان التقنية المنبثقة عن هذا العلم تتيح استخدام هذه المعلومات لتحقيق اهداف عريضة ومآرب كبيرة ايضا . على انه لم يتم الفصل ابدا فيما اذا كان التقدم الذي احرزه العالم بذي قيمة . وسيتقرر هذا قبل كل شيء بالتصورات عن القيمة ، تلك التصورات التي ينقاد اليها الناس اثناء تحديد الاهداف . على ان هذه التصورات لا يمكن ان تصدر عن العلم نفسه ، وعلى اية حال فانها الى الان ، لم تنجم عنه .

اما احتجاج غوته القاطع ضد مفاهيم العلوم الطبيعية المستخدمة منذ عهد نيوتن فهو موجه ضد انهيار مفهومي « الصحة » و « الحقيقة »، في هذه المناهج . وكان غوته يرى انه لا يمكن الفصل بين الحقيقة ومفهوم القيمة . ثم ان مفهوم « الواحد الاحد والخير والحق » كان في نظر غوته والفلاسفة القدامى بمثابة البوصلة التي استطاعت ان تهدي الانسانية عبر العصور في اثناء البحث عن مفهوم « الحقيقة » ومن ثم

لم يعد النظام الالهي يحدد فيه تلقائيا الانجاه فان هذا العلم محفوف بالاخطار الجسيمة وانه ، على حد تعبير غوته في مسرحية « فاوست » ، في قبضة الشيطان . وعلى هذا رفض غوته القبول بهذا العلم ، حيث ان عالما مظلما حالك السواد لم يعد يضيئه النور المركزي ، نور « الواحد احد والخير والحق » ، لهو عالم لا قيمة فيه لاي تقدم علمي تقني ، الا ان يكون هذا التقدم مجرد محاولات يائسة لتجعل الجحيم مريحا للاقامة ، كما عبر ابريشهاللرذات مرة في هذا الصدد .

ولا بد من توكيد ذلك امام هؤلاء الذين يعتقدون انهم قادرون على ان يخلقوا الشروط الاساسية لعصر ذهبي وذلك بنشر حضارة العلوم الطبيعية والتقنية في اقصى ارجاء المعمورة . وبمثل هذه السهولة لا يمكن الافلات من قبضة الشيطان .

وقبل ان نبحث فيما اذا كانكل من «الصحة» و « الحقيقة » منفصلا عن الآخر انفصالا تاما ، كما بدا الى الان ، علينا اذن ان نسأل سؤالا آخر . والسؤال هو : هل كان لزاما على غوته أن يستعين بعلم الطبيعة الخاص به وبطريقته في ملاحظة الطبيعة ليجابه بشيء ذي فاعلية ، عالم العلوم الطبيعية والتقنية الذي تكون من بعد نيوتن ؟

ومع أن أدب غوته أثر تأثيرا كبيرا في القرن التاسع عشر فعرف ان افكاره وآراءه في علم الطبيعة لم تكن معروفة الا لدى فئة معينة من الناس وانها لم تؤت اكلها . لكنها ربما احتوت على البذرة التي ربما لها ان تنمو بالعناية الدقيقة ، وذلك حين تراجع الايمان الساذج بالتقدم امام نظرة واقعية عقلانية وعلى هذا نجدنا مدفوعين الى السؤال مرة اخرى عما تمتاز به نظرة غوته الى الطبيعة ، وعما يميز طريقته في النظر الى الطبيعة من طريقةنيوتن ومن جاء بعده . وعلى هذا ، وفي المقام الاول ، لا بد من الاشارةالى ان نظرة غوته الى الطبيعة تنطلق من الانسان

وأن مركز كل شيء هو الانسان وتجربته المباشرة للطبيعة . وانطلاقا من هذا المركز تنتظم الظواهر في نظام منطقي سليم . ولئن كانت هذه الصياغة التعبيرية صحيحة وصائبة ولئن بينت بوضوح شديد ان ثمة فارقا كبيرا بين نظرة غوته الى الطبيعة ونظرة نيوتن فانها ، مع هذا ، اغفلت نقطة اساسية وهي ان النظام الالهي ، على اعتقاد غوته ، يتجلى للانسان في الطبيعة .

ان غوته الشيخ لم يعد يرى في التجربة الذاتية امـرا ذا بال ، مع انها كانت قد ملكتعليه نفسـه وهو شاب ، ان ما يهمه هو النظام الالهي الذي يمكن معرفته في هذه التجربة ، فالمسالة في نظر غوتـه ليست مسألة مجاز او استعارة فنية فحسب وذلك حين يتأثر المؤمن في قصيدة « تركة عقيدة الفرس القدامى » بمنظر الشمس حين شـروقها فوق الجبال مما يدفعه الى ان « يبصر الاله وقد استوى على عرشه ويسميه رب منابع الحياة وان يسلك مسلكا جديرا بهذا المنظر السامي الرفيع ويطوف في هذا الضياء » . ويعتقد غوته انه لا بد ان يتلاءم المنهج العلمي مع مضمون التجربة في الطبيعة . وبهذا ينبغي أن ينظر الى البحث عن الظاهرة الاصلية بانه بحث عن البنى التي هي اساس للظاهرة والتـي كونها الله ؛ وهذه البنى لا يمكن تكوينها بالعقل فحسب ؛ بل في الامكان رؤيتها مباشرة فضلا عن الاحساس بها مباشرة .

ويبين غوته بأن « الظاهرة الاصلية لا يمكن مساواتها بقاعـدة او مبدأ تتمخض عنه شتى النتائج ؛ بل ينبغي عدها ظاهرة اساسية يمكن من داخلها اعمال النظر في الينبوع وتأمله جيدا .

والحق ان الرؤيـة والحدس واليقين وجميع حواس اللمس التي يستخدمها الانسان في هذا الكون يجب ان تتعاون معا اذا ما اردنا ان نؤدي رسالتنا الجلية رغم كل صعوبتها » .

ويرى غوته بوضوح انالبنى الاساسية يجب ان تكون متشاكلةبحيث يصعب البت فيما اذا كانت تنتهي الى العالم الذي تمت معرفته الموضوعية

أم الى النفس الانسانية على حين تشكل هي الشرط لكليهما . وعلى هذا يتوقع غوته ان هذه البنى ستكون ذات فاعلية في « الرؤية والحدس واليقين » . على انه لا بد من السؤال التالي : من اين لنا ان نعرف أو كيف يعرف غوته أن أعمق الصلات الحقيقية يمكنها أن تبرز مباشرة بحيث انها تبدو صريحة؟ ألا يحتمل ان يمثل امامنا بوضوح تام وفي أعلى مرحلة من مراحل التجريد ذلك الشيء الذي احس به غوته وادركه كنظام الهي للظاهرة الطبيعية ؟ أليس في امكان علم الطبيعة الحديث أن يعطي الجواب على ذلك مع انه استطاع ان يثبت أمام مطلب القيمة لدى غوته ؟

وقبل ان نتناول مثل هذه المسائل العويصة لا بد من أن ننوه بكلمة الى رفض غوته للرومانسية . فكثيرا ما تناولها باسهاب سواء في رسائله او مقالاته او احاديثه على حين كانت تمثل بحق الاتجاه الفني لعصره .

ولطالما اخذ على الرومانسية المآخذ نفسها التي تتمثل في الذاتية والاستغراق في أحلام اليقظة والايغال في التطرف واللاتناهي والحساسية المريضة والغموض والهيام بالماضي والورع او التأمل الروحي الواهي ثم اخيرا المجاملة والزيف والمداجاة . وقلما استطاع غوته ان يجبر نفسه على الا يغض الطرف عن منجزات الرومانسية على صعيد الفن او على ان يقر بها ويعترف ، ليس غير ، ذلك لانه كان ينفر نفورا شديدا مما هو مرضي في الظاهر ، وهذا ما اتصفت به الرومانسية ، فضلا عن هاجسه القوي بالتطور اللا مجدي المحتمل .

إن الفن الذي يبتعد عن العالم ، كما هي الحال لدى الرومانسية ، ثم لا يسعى ليعبر عن الوجود الحقيقي ، بل عن انعكاس هذا الوجود في نفس الفنان لهو مثل اي علم لا يتخذ الطبيعة الحرة موضوعا له ، وانما يلتفت الى الظاهرة الفردية التي اعدت على نحو ما ثم صير الى عزلها بالاجهزة والآلات .

وفي الامكان ان تعد الرومانسية ، ولو في جانب منها ، بمثابة رد فعل على عالم هب ليحول نفسه من خلال العقلانية وعلم الطبيعة والتقنية الى

شرط تطبيقي ومنطقي من شروط الحياة الظاهرية بحيث إن هذا العالم لم يمنح الانسان الفرد في كامل وجوده مكانا مناسبا لآماله وامانيه .

وعلى هذا لجأ هذا الانسان الفرد الى عالمه الداخلي ليركن اليه . وربما كان ثمة انفصال عن الواقع العياني المباشر حيث تؤدي اعمالنا الى نتائج وعواقب ينبغي علينا مجابهتها .. ولئن احس المرء بهذا الانفصال على انه ضياع فان الانسان الفرد ، كما خشي غوته ، هون الامر كثيرا ؛ إن لم يكن قد ارتاح له اكثر ، ليهرب الى عالم الاحلام وليستسلم الى نشوة العاطفة وينفض عنه وعن الاخرين عبء المسؤولية ويقصف في عالم الاحاسيس اللا متناهي ؛ ناهيك من ان غوته لم يستطع ان يحبذ فنا يسعى الى ان يصوغ الوجود المباشر في صورة فنية ، كما انه لم يحبذ تهويل الاغوار في النفس الانسانية والغلو في ذلك ولم يحبذ الخطوة الى التجريد والتي كان لا بد لعلم الطبيعة من ان يقوم بها .

إن رفض غوته في كلا الحالتين يعود الى دوافع متشابهة . وهذا التشابه يقود الى ابعد من ذلك . فاذا كان غوته قد خشي التجريد في علم الطبيعة وذعر من هول إتساعه فان ذلك لم يكن إلا لانه اعتقد انه يرى في ذلك قوى شيطانية لا يريد ان يكون عرضة لاخطارها . وكان قد جسد هذه القوى الشيطانية في شخصية الشيطان (ميفيستو) . كما انه راى في الرومانسية القوى نفسها والفاعلية نفسها . وبطالعنا من جديد الاتساع اللامحدود والانسلاخ عن الواقع والانصراف عن معاييره الثابتة الصحيحة ثم خطر السقوط فيما هو مرضي . وفضلا عن ذلك فان الشيء الذي ربما كان له دوره في مواقف غوته وتصرفاته هو ان الصيغة الفنية العليا لتلك المرحلة كانت غريبة عنه نسبيا . فالرياضيات التي يمكننا ان نعدها الصيغة الفنية للتجريد لم تستطع ان تأسر غوته او ان تجذبه قط ، مع انه كان يحترمها . اما على صعيد الموسيقا ، كما يبدو لي . فان الرومانسية الالمانية قدمت اعظم الانجازات الفنية ، على ان غوته لم يتأثر بهذه الموسيقا كما تأثر بالشعر او بفن الرسم .

ونحن لا نعرف اية افكار كانت ستدور في رأس غوته عن الرومانسية لو استطاعت اللغة التي تنطق بها مقطوعات شوبيرت (*) الخماسية ان تبلغ مسامعه ، على ان غوته لا بد ان يكون قد ادرك ان القوى التي كان يخشاها وكانت تعمل عملها في هذه الموسيقا اكثر بكثير مما كانت عليه في المؤلفات الادبية الرومانسية الاخرى لم يعد مصدرها الشيطان (ميفيستو) ولا تبشر بسلطانه ، ولكنها تبشر بسيطرة ذلك الوسط المنير الذي جاء منه لوتسيفر (ابليس) ومنه طرد .

ومما لا غرابة فيه هو ان الخلف لم يأبه لنصحية الشاعر الالماني الاعظم في تقويم الرومانسية وان الفن قد انصرف ، الى حد كبير ، الى القضايا والموضوعات والمهام التي كانت الرومانسية قد اولتها اهتمامها لاول مرة . فتاريخ الموسيقا والرسم والادب في القرن التاسع عشر يري مدى خصب الرومانسية في البداية . وطبيعي ان هذا التاريخ يرينا ايضا ، لا سيما حين نتتبعه حتى عصرنا الحاضر ، كم كانت هموم غوتــه واعتراضاته صحيحة ، كما هي عليه فيما يتعلق بعلم الطبيعة والتقنية . ولسوف يرى المرء على صعيد الفن بعض ظواهر التحلل التي كثيرا ما كانت عرضة للاتهام ، كما سيجدها على صعيد التقنية كاستخدام الاسلحة الذرية ، وعلة ذلك هو ضياع ذلك الوسط الذي كافح غوته طوال حياته لكي يصونه ويحافظ عليــه .

(*) فرانز شوبيرت (١٧٩٧ ـ ١٨٢٨) مؤلف موسيقي نمساوي . لحن الكثير من القصائد التي نظمها كلويشتوك وغوته وغيرهما . والف هو نفسه اكثر من ستمائة اغنية ، من بينها مجموعة الاغاني « الطحانة الجميلة » ، و « رحلة الشتاء » ثم « انشودة البجع » فضلا عن مؤلفاته الموسيقية الرائدة الاخرى .

« المترجم »

الشيء الذي يجمع الكون ويربطه

لنعد ، اذن ، الى السؤال عما اذا كانت المعرفة التي بحث عنها غوتـه في علم الطبيعة الخاص به ، أي معرفة آخر قوى الخلق والتكوين ذات الطابع الالهي في عالم الطبيعة قد اختفت نهائيا من علم الطبيعة الحديث الذي هو صحيح ، قبل كل شيء ، وسليم ، ليس غير . « ولما كنت اعرف بالحدس ما يجعل الكون متماسكا ومترابطا في الصميم فاني ارى القوة الفاعلة والعناصر الاساسية ولن أكون بعد الان ، في حاجة لان انبش في الكلمات » هذا ما كان غوته قد دعا اليه .

وعلى هذا الطريق الى هذا المطلب كان غوته قد توصل في نظراته في الطبيعة الى النبتة الاصلية . ومع ان هذه الظاهرة الاصلية لا يمكن ان تكون مبدأ تستمد منه شتى الظواهر وانما هي ظاهرة اساسية نرى في داخلها المتنوع فقد اوضح شيللر للشاعر غوته في يينا في عام ١٧٩٤ وفي اول لقاء ربط بينهما بروابط الصداقة ، بأن الظاهرة الاصلية لديه ليست في الحقيقة ظاهرة ، وانما فكرة . ونود ان نضيف الى ذلك بأنها فكرة بمفهوم الفلسفة الافلاطونية . ولما كان مدلول « الفكرة » قد اتخذ طابعا ذاتيا غير موضوعي فاننا نميل الان وفي الوقت الحاضر الى استبدال هذه الكلمة بلفظ آخر وهو « بنية » او « شكل » . فالنبتة الاصلية ، اذن ، هي الشكل الاصلي او البنية الاساسية او مبدأ النبتة الخلاق الذي لا يمكن إنشاؤه بالعقل فحسب ، بل يمكن التأكد منه مباشرة في المعرفة الحدسية ، اما الفرق الذي أولاه غوته اهمية كبيرة ، فهو ذلك الفرق بين المعرفة المباشرة وبين الاستنتاج العقلاني المحض والذي يكاد يطابق المطابقة كلها ذلك الفرق بين نوعي المعرفة في الفلسفة الافلاطونية ، اي بين « الابيستيما » . وبين « الديانويا » . فالابستيما هي ذلك اليقين المباشر الذي يستطيع المرء ان يرتكز عليه ولا يحتاج البتة الى البحث فيما وراء ذلك . اما « الديانويا » فهي امكانية التحليل الكلي ونتيجة الاستنتاج المنطقي .

ومن الواضح لدى افلاطون ايضا هو ان النوع الاول من المعرفة (الابيستيما) فقط يقوم بدور الربط بما هو حقيقي وجوهري وبعالم القيم على حين يصنع النوع الاخر (وهو الديانويا) المعرفة ؛ على أنها معرفة خالية من كل قيمة . والشيء الوحيد الذي حاول شيللر (Shiller) ان يوضحه في طريق العودة من محاضرة في علم الطبيعة حضراها معا لم يكن في الحقيقة فلسفة افلاطونية ، بل كان فلسفة كانطية ، حيث إن « الفكرة » لدى كانط شيء آخر ذو مدلول فيه الكثير من الذاتية .

ومهما يكن فالفكرة منفصلة عن الظاهرة انفصالا شديدا ، حتى إن تعبير شيللر بأن النبتة الاصلية ليست الا فكرة اقلق غوته في الصميم فجاء رده : « انه ليسرني أن تكون لدي افكار من دون ان اعرف وان اراها بأم عيني » ويروي غوته ان النقاش الذي جرى بعد المحاضرة كان نقاشا حادا . ولقد رد شيللر في اثناء ذلك قائلا : « من اين لنا بتجربة تكون مطابقة لفكرة ما ، اذ ان في ذلك ما هو مميز الفكرة بحيث لا يمكن ان تطابقها اية تجربة البتة » .

وفي ضوء الفلسفة الافلاطونية لا يدور النقاش حول موضوع الجدال فيما هو فكرة ، وانما هو جدال يتناول اداة المعرفة التي بواسطتها تنكشف لنا الفكرة . فاذا ما استطاع غوته ان يرى الافكار بالعين ، فان هذه العين ، اذن ، هي عين تختلف عما يتحدث الناس العاديون عنها .

ومهما يكن فانه لمحال ان تستبدل هذه العين بمجهر او رقاقة ضوئية فوتوغرافية ومهما تكن نتيجة الجدال فان النبتة الاصلية فكرة وتثبت بانها فكرة ، على حين يستطيع المرء ان يتخذ منها او ، كما يقول غوته ، من البنية الاساسية مفتاحا لايجاد نباتات لا حصر لها . وبذلك توصل المرء الى فهم بنية النبتة . ويعني « الفهم » الرجوع الى مبدأ بسيط متشاكل موحد . ولكن كيف يبدو هذا في علم الاحياء الحديث ؟ ! اذ ان بنية اساسية ايضا في هذا العلم . وهذه البنية الاساسية لا تحدد شكل النبات كله فحسب ، بل شكل الكائنات الحية كلها جمعاء . انه ذلك

الشيء الصغير البالـغ الدقة ، انه السلسلة المفتوحـة ، اي السلسلة المزدوجة المشهورة للحامض النووي . واننا الان لفي غنى عن ذكر اسمه الكيميائي الكامـل الذي لا يزال معقـدا ، مع ان العالمين الامريكيين (واطسـن) و (كريك) كانا قد شرحا بنيته وتركيبه منذ خمسـة عشر عاما . وهذه البنية تحمل الارث الكامل للكائنات الحية المعنية .

وبحكم تجارب لا حصر لها في ميدان علم الاحياء الحديث لم يعد في وسعنا ان نشك في ان هذا الجري الدقيق هو نفسه يحدد بنية الكائن الحي ومنه تنبثق على نحو ما ، تلك القوة الخلاقة التي تحدد بنية الكائن العضوي . وطبيعي انه لا مجال هنا للحديث عن التفاصيل . وبالنظر الى سداد هذا القول يصح ايضا ما قيل من قبل عن صحة الاقوال في علم الطبيعة بعامة .

وتنهض الصحة على منهج العلوم الطبيعية وعلى الملاحظة والتحليل العقلاني . ولئن تم التغلب على اولى مراحل الشك في تطور علمي متخصص فان الصحة تنهض على تلازم شتى الوقائع الفردية في عمل مشترك ، كما ترتكز ايضا على نسيج معقد كبير من التجارب يضفي على القول صحة وسدادا منزهين عن الطعن والشك .

فهل في الامكان الان مفاضلة البنية الاساسية او السلسلة المزدوجة للحامض النووي بالبنية الاصلية لدى غوته ؟. ان الضآلة او الدقـة اللا مرئية لهذا الشيء لا تسمح باديء ذي بدء بعقد اية مقارنة . ولما كان هذا الجزيء الصغير يقوم بالوظيفة نفسها في نطاق علم الحياة كالنبتة الاصلية لدى غوته في نطاق علم النبات فسيكون من الصعب الجـدال في ذلـك .

والمسالة في كلتا الحالتين هي مسالة فهم القوى الخالقة المصورة في الطبيعة الحية ، وهي ايضا مسالة ارجاع هذه القوى الى شيء بسـيط ، الى شيء تشترك فيه الاشكال الحية كلها .

والحق ان هـذا هو الشيء الذي انجزته البنية الاصلية لبيولوجيا الجزيء في يومنا هذا ، مع ان هذه البنية الاصلية لا تزال على شيء مـن البساطة والروح البدائية لكي تسمى بالكائن الحي الاصلي ، ذلك لانها لا تملك بعد كل الوظائف التي تعود الى كائن عضوي كامل . على ان هذا يمنعنا ان نصفها بشيء من هذا القبيل . فلها ما يجمعها ايضا بالبنية الاصلية لدى غوته ذلك انها ليست بنية اساسية او فكرة او تصور او قوة مكونة للشكل فحسب ، بل انها ايضا شيء مدرك بالحواس او ظاهرة . ومع انه لا يمكن رؤيتها بعيوننا العادية ، فلن يكون في الامكان الاستدلال عليها الا بطريقة غير مباشرة . وفي الامكان معرفتها بواسطة آلات مجهرية ذات قوة تحليلية عالية او بوسائل تحليل عقلاني ، وعلى هذا فهي حقيقة قلبا وقالبا وليست مجرد وهم او خيال . ومن حيث ذلك فان هذا يكاد يفي بكل مطالب غوته التي طرحها على الظاهرة الاصلية . وقد يبدو الامر مريبا فيما اذا كنا بقادرين على ان نبصرها ونحسها وندركها بالحدس » ، كما يقول غوته ، ام تستحيل الى موضوع للمعرفة الخالصة بالمفهـوم الافلاطوني . وعلى اية حال فان البنية الاصلية في علم الحياة لا تدخل في نطاق هذه النظرة ؛ ولا يسعنا إلا ان نتصور انها قد تظهر لاول مرة امام اعين المكتشفين على هذه الصورة .

وحين نسأل عن العلاقة بين الصحة والحقيقة في علم الطبيعة الحديث فلا بد لنا عندئذ من ان نؤكد ، من الناحية العملية (البوجماتية) ، على انفصال كل مـن المفهومين عن بعضهما انفصالا تاما . ولكنه لن يكون بمستبعد ان يلحظ المرء شيئا من الاقتراب هناك وحيث يدور الموضوع ، كما في علم الاحياء ، حول ادراك او معرفة علائق جد كبيرة وقائمة وموجودة في الطبيعة منذ الازل وليس للانسان يد في صنعها . ثم إن هذه العلائق الكبرى سوف تظهر في البنى الاساسية والافكار الافلاطونية المتجلية ؛ ولما كانت هذه الافكار تعلن عن النظام الشامل الكامن وراءها ، فلربما كان في الامكان تلقي هذه الافكار لا من العقل فحسب ، بل من ميادين أخرى للنفس الانسانية ذات صلة مباشرة بهذا النظام الشامل ، وعلى هذا تكون ايضا على صلة مباشرة بعالم القيم .

وسيتضح هـذا ، لا سيما حـين ننتقل الى القوانين العامـة التي تشمل ميادين علم الاحياء والكيمياء والفيزياء ولم تستبن علاقتها بفيزياء الجزئيات الاساسية الا في العقود الاخيرة . فالموضوع هنا يدور ، اذن حول البنى الاساسية للطبيعة او الكون بعامة . وهذه البنى لا تزال موغلة في العمق اكثر من البنى الاساسية في علم الحياة . وعلى هذا فهي لا تزال اكثر تجريدا مما يجعل امكانية الوصول اليها مباشرة وعن طريق الحواس اقل بكثير مما هي عليه البنى الاساسية في علم الحياة . لكنها لا تزال أكثر تجريدا مما يجعل امكانية الوصول اليها مباشرة وعن طريق مهمتها تصوير ماهوعام لا ما هو خاص ، وعلى حين ينبغي على البنية الاصلية في علم الحياة الاتمثل الكائن الحي لذاته فحسب ، وانما عليها ايضا ان تميز بين شتى الكائنات الحية التي لا حصر لها وذلك من خلال شتى التصنيفات الممكنة لبعض المجموعات الاقل كيميائية على السلسلة فان البنى الاساسية للطبيعة كلها لا تحتـاج الا لتصور وجـود هذه الطبيعة وحدهـا ، ليس غير ، وتتحقق هذه الفكرة في الفيزياء علـى النحو التالي : اذ انه يصاغ في اللغة الرياضية قانون طبيعي اساسي او صيغة كونية ، كما تسمى بين الحين والحين . وعلى جميع ظواهـر الطبيعة ان تفي بحاجة هذا القانون الذي يرمز ، على نحـو ما ، الى الامكانية والى وجود الطبيعة .

وأن ابسط الحلول للمعادلة الرياضية هو ذلك الذي يمثل شتى الجزئيات الجوهرية (والاساسية) التي هي بدورهـا ، وبالمفهـوم نفسه ، صيغ اساسية للطبيعة مثلها مثل الاشكال الهندسية للطبيعة كالمكعب والرباعي والسطوح التي عددها افلاطـون صيغـا اساسية للطبيعة . واذا تذكرنا النقاش الذي دار بين غوته وشيللر رأينا انها فضلا عن ذلك ، « أفكار » مثلها مثل البنية الاصلية لدى غوته ، حتى لو لم يكن في الامكان رؤيتها بالعين العادية . واذا ما كان في الامكان معرفتها بمفهوم غوته فان هذا سيكون وقفا على وسائل المعرفة التي نقدم بها على الطبيعـة .

ومما لا جدال فيه البتة هو ان هذه البنى الاساسية ذات ارتباط مباشر بالنظام الكوني الكبير .على انه مازال لنا الخيار فيما اذا كنا راغبين في أن نستحوذ على جزء محدود من هذا الارتباط الكبير يكون في الامكان ادراكه عقليـــا .

فلنلق مرة اخرى نظرة على التطور التاريخي . فالعالم ، سواء في علم الطبيعة أم في الفن ، سار من عهد غوته وصاعدا على نفس الطريـــق الذي كان غوته قد حذر منه وراه محفوفا بالمخاطر . اما الفن فقـــد انسحب من الواقع العياني المباشر ولجأ الى عالم النفس الداخلي ، على حين حث علم الطبيعة الخطى نحو التجريد واحرز تقدما هائلا علـــى صعيد التقنية الحديثة وتوصل الى البنية البيولوجيـــة الاصلية والى الاشكال الاصلية التي تطابق فيعلم الطبيعة الحديث الاشكال الافلاطونية .

وفي الوقت نفسه باتت هذه الافكار تنذر بالشر كما كان غوته قـــد تنبأ . وما علينا الا ان نتذكر تشيىء العمل وتجريده من كل روح .وعلينا الا ننسى ايضا سخف الاسلحة الذرية ومحاولها او الهروب الى الهوس الذي كان قد اتخذ شكل حركة سياسية . فالشيطان صاحب حـــول وطول . على ان المنطقة النيرة التي سبق الكلام عليها في اثناء الحديث عن الموسيقا الرومانسية والتي استطاع غوته انيراها في كل مكانفي الطبيعة: هذه المنطقة النيرة باتت ايضا في علمالطبيعة الحديثواضحة ، وبالتحديد في المكان الذي يعلن فيه علم الطبيعة الحديث عن نظام كبير متشاكل موحد للوجـــود . .

. . . وسيتأتى لنا ان نتعلم من غوته ابدا أن لا نترك الوسائـــل الاخرى كلها تتضاءل وتفنى من اجل اداة واحدة ، الا وهـــي التحليل العقلاني ، وسنتعلم منه أن الاهم من ذلك هو ان نستحوذ على الواقع بكل ما لدينا من ادوات واجهزة ووسائل وأن نطمئن الى أن هذا الواقع يعكس ما هو جوهري ايضا ، أي « الواحد الاحد والخير والحق » .

ولنامل بأن يفلح المستقبل في هذا خير مما افلح عصرنا وخير ممـــا افلح الجيل الذي انتمي انا اليه .

★ ★ ★

المهرجانية العربيّة والنص الشعري الحديث

الياس لحود

[اعِدّ هذا النصّ كمشروع لمشاركة لم تحدث في « محور الثقافة والإعلام » الذي انعقد مؤتمر الأدباء العرب الأخير تحت عنوانه . وهذا النص جزء من دراسة كاملة يعد لها الكاتب تحت عنوان : « الثقافة الجديدة بين نظام الخلافة ونظام الصحافة » . والكاتب هنا يعيد كتابة هذا المقال على ضوء المستجدات الطارئة خصوصاً من زاوية « الاستهلاك الثقافي العربي » والمهرجانية الشعرية ، وذلك بإعادة نظر شاملة] .

لا تزعم هذه المحاولة ، منذ إطلاقاتها ، بأنها بديل لدراسات كتبت أو ستكتب حول ازمة العلاقة بين النتاج الطليعي العربي والإعلام السائد ، او حول ازمة الإعلام العربي في انحنائه نحو الإعلان الاستهلاكي في بعض البلدان ، او حول مشكليّة التداخل بين الإعلام الثقافي والسياسات الممارسة حياله في هذا القطر او ذاك ومفارقة تأطيره واحتوائه فتوجيهه مع هذه السياسة الثقافية او تلك الخ ... بل هي محاولة محددة لمتابعة ما يتعرّض له نتاجنا الطليعي (... الإبداعات الشعرية خاصة) من ممارسات معه او ضده في عملية عرضه وإيصاله ، تاتي في غالب الأحيان لغير صالحه وصالح المشرفين والمنفّذين لتصبّ في خانة تخلفه عن بلوغ المقصد والتفاعل المطلوب بينه وبين « جمهوره » ...

فدون شروحات وتنظيرات مضلاقية نستطيع ولوج لبّ المشكلة بصراحة تامة ، قد تؤذي عدداً من المثقفين الذين رفعتهم الفرص المقتنصة إلى الإعلام بجدارة محدودة كي لا يقال بغير جدارة ؛ ولكنها لن تؤذي قطعاً اولئك الجديرين بحمل رسالة « المشروع الحضاري العربي » إبداعاً وإعلاماً من أعلى مستوياته بمواجهة المؤرّقة وهمومه . ننطلق بهذه المصارحة المفتوحة للنقاش المؤجّل او المتسرّع احياناً ، لنقول بأن الإعلام الثقافي عندما يتخلص نهائياً من سيطرة التوجيه في النُظم السياسية القائمة ، إما لضعف في بنية هذا الإعلام وعدم « بلوغه » رشده بالتالي ، وإما لتقصير هذا التوجيه عن امتلاك فكر سياسيّ طليعي يمتلك بدوره جدليته المميّزة ، العاملة من عمق الساحة القطرية والقومية وفي حدود مداها ... نقول اختصاراً بأن إعلامنا هو ، حتى الآن ، في حالة التابع المستهلك بالتماهي وليس في حالة المبدع بالمسؤولية عن دور جذري وعمل إيجابي فاعل في حدود المشروع التطويري الثقافي الذي اثبتت الأحداث انه هو الاساس لكلّ مشروع حضاري آخر ، وبدون تحقّقه سيكون من الصعب العبور إلى إنجاز المشاريع الأخرى التي نرى بعضها ينفّذ حتى الساعة إما منقوصاً وإما بفاعلية القناعة الأقل . هكذا بدا الإعلام الثقافي عندنا إعلاناً ضعيفاً

لسياسة الثقافة السائدة التي ورثت عن السّلف بنىً معينة وبالتالي مستويات وممارسات معينة ينظر إليها في زمن الاختلاف بأنها أصبحت متجاوزةً على هامش « المسيرة التحررية » ، بينما هي لا تزال تُعشّش وتنمو داخل البنية الثقافية الجديدة ، تفعل بطيئاً بسلبية شائعة في غياب الضغط الحاسم لصالح التحديث والتحرير . وتحوّل إعلام الثقافة فيما بعد ، بالعادة والممارسة الدونكشوتية ، إلى إعلان كامل يستبقي ويحافظ على البنى السلفية من جهة ، ومن جهة ثانية يستحضر ويفرغ البنى الجديدة في أسفل مجاري التوجيه لسياسة الثقافة البديلة . كل ذلك بعملية تلفيق في افقية السطح المسمّى خطأً « واقعاً »، أو « حداثة الواقع الأصيل » أو ما يشبه ذلك من شعارات / مصطلحات لم تعد تكفي النيات القومية أو التحررية الطيبة لإعلان براءاتها .

يجرّنا هذا الكلام بسياقه المعهود إلى شروحات / تنظيرات عضلاتية زعمنا في البداية تجاوزها ، لأنها ليست في الغاية أولاً ولأنها ، ثانياً ، متفشّية حتى الغزارة مما وصل بالنقاد والشعراء والجمهور إلى معاملتها كفروض للطقوس ، وتكديسها في الأطروحات والكتب وتعليبها لحين تدعو الحاجة ، ليس أقلها ما دُبّج تنظيراً وتنظيراً مضاداً حول المعاصرة والأصالة والنصّ البديل والكتابة المفتوحة وخاصة الحداثة التي انتهت إلى ممارستها كمصطلح طقوسي ، حيث نكتفي بـ « قداستها » المشروعة في بعض المناسبات بينما تؤدّى على صعيد الفعل الإبداعي الحرّ عملاً استرضائياً في الإذاعات والصحف وعملاً استهوائياً - استعراضياً بالتماهي على المنابر ، وكي لا تستدرج إلى كلام يتناسل حتى إفراغ المصطلح الحداثي وتسليمه (كما حدثَ ويحدثُ) غير سالم وغير معافىً إلى دائرة « الشعر المَتَوفّيّ » وورثته الشرعيين في الإعلام العربي « الحديث » ، نعرض حالتين من حالات كثيرة حول الموضوع مكتفين بمستويين فقط من المراقبة شبه الميدانية وهما الحالتان المتمثلتان بهاجس « المهرجانية الشعرية » و « صفحة الثقافة العربية » .

١ ــ الإعلام :

المهرجانية / الكتابة والإعلام :

بمعزل عن طقوس التكريم والضيافة السخية التي يقوم بها المشرفون على الإعلام العام والثقافي التابع له غالباً ، وبمعزل أكثر عن دوافع الدعوات والاختيارات ومستوياتها ، وتجاوزاً لرغبة احد الشعراء في تلبية دعوة حضوره ، أو إحضاره ، إلى الزمن المهرجاني العربي الذي يعرف الكثير عما سيكون حال النقد والشعر فيه وعما سيحدث إعلامياً وإبداعياً .. يبقى الكلام على هاجس كتابة تحت مناخات قائمة لـ « مهرجان موسمي للشعر ونقده » وتغطيته في الربع المتبقي من القرن العشرين « ضرورة » لا محيد عن اغراءاتها ، خاصة إذا ما قارب الحدث الثقافي المتناسل هذا بنية عربية طيبة ، وبمنهج معين عن الشعر الطليعي ومأساته مع وسائل الإعلام و « النقد » . . . وخرج من المسألة / الجدال بما يؤكد صحة توقعاته المأساوية وصحة هـذا « المنهج » وموقفه من المتعاملين معه على الاغلب بما يؤكد المسافة التناقضية التي لا تزال مفتوحة بين النظرية والنتاج ، والنظرية والإعـلام ، والنتاج الجديد والإعلام . فقوة ضغط « المهرجاناتية » على الكتابة لا تزال تعتبر حاجة للتلاقي والتفاعل ولو بالنسبة للذين لا يزالون يراهنون على علاقة مصير بين قصيدة طليعية وجمهور عربي / سمعي بصري ، بمعزل عن المنبر القومي التقليدي أو تجاوزاً له بشكله ومحتواه المحدودين بالوراثة أو بالممارسة (وإن كان في ذلك صعوبة) إلى شكل معاصر من اشكال عرض « النص العربي الإنساني » ومسْرحته ، وتأدية ما تطور من حركيته وحضوره خارج وسائل القراءة والنشر المكتوبة . فهل يميز الاعلام الاستهلاكي العام مثلاً بين نص مغاير وأي من النصوص الروتينية الأخرى أم يعامله بالأدوات والطـرق التي يعامل بها ، بحسب العادة

الموروثة ، أياً من النصوص المتشابهة المكرورة إداء ً ونظماً وتلحيناً افقياً او عمودياً ؟ الإعــلام لا يميّز هنا إما جهــلاً وإما ادّعاء للمساواة بين « الاخوة » ، بينما التمييز على هذا المستوى هو اكثر من ضروري . إذن يفقد الاعلامُ في هذا المجال كلَّ النصوص الجديدة طاقتها / فرصتها للفرادة والإيصال ، وهو بالتالي يعايش بالعادة ذاكرة نصّ متخلف : ولا يقوم بدور المساعد كما يُعيِّن له الفكرُ السياسي في المشروع الثقافي ــ الحضاري . لماذا هذا الخلط والارتهان ولو بدءاً بهذه الملاحظات الدفينة التي قد يتّهمنا البعض فيها بأنها محدودة بالنسبة له ؟ الا يصل الامر بالاعلام هكذا إلى لعب دور « المروِّج التابع » للاعلان المسيَّس ، الذي عن غير قصد منه يفصح بمساواته تلك عن الترويج للبضائع المحلية المؤطّرة ، أو للبضائع المؤالية ، ولا يسمح للسلع « المهرّبة من المستقبل » بالدخول إلى حرمه الكسيح إلا بمقدار ما يراه بنفسه يتلاءم مع مفهومه هو للأصالة والالتزام والتجديد وهــو ، غالباً ، مفهوم غير شعري ؛ يشتهي الحداثة ولا يبدأ بأكلها !! خاصة إذا ما توضّحت الصورة اكثر عندما تمتد من أفقية المساواة والتفرُّج الحيادي (الموهومة) إلى عمودية فرز سطحي (عملي) ليس اقله المنع للبعض عن طريق التناسي والسَّهْو المقصود ؛ والإبراز الإعلاني للبعض الآخر عن طريق التوصيات والعملاء الثقافيين والعمال الادبيين وما شابه ذلك .

من المؤكّد ان تكون لهــذا النظام الإعلامي وجهــةُ نظر خاصة او توجهات معينة ، ولكن ما لا يجوز هو ان يحتكر لنفسه جميع وُجهات النظر في الساحة بزعم الغيرة الشعبية وخطط المراحل . هكذا ندخل بورصة تعطيل الإمكانات بنيّة طيبة . لماذا لا يناقش الموضوع ؟ أليس من حق جميع العرب أن تكون لهم آراء وتوجهات وبالتالي إبداعات زمن حديث ، خاصةً عنــدما يقرّون مشروعاً ثقافياً إبداعياً واحداً حتى الآن . فالجميع يعطون الأولوية لبعض المصطلحات والعناوين مثل :

الثقافة ، حرية الإبداع ، التنوّع ، التثقيف والانفتاح ، فتح الابواب على مصاريعها في سبيل البدائل العملية ...

. هنا نعرض بصراحة ان المسألة الإعلامية في الزمن العربي الحديث وحسب « قوانيننا » الشرعية اليوم هي قضية سياسية أولاً وهي بعد ذلك ـ إذا أثبتّنا جدارتنا ـ قضيةً ثقافةٍ وإبداع ولكنّ ذلك بشروط ... إننا ، هكذا ، نعطي حق التصرّف للشروط وليس للظروف . وسأبقى مع الشعر في هذا العرض الصريح :

أ) تبدأ المقاربة بسؤال عن سياسة للشعر حيث تبقى المقولة صحيحة بالنسبة للقسم الأكبر من النظم العمودي (القديم والجديد) . ثمة مصالحة شبه تامة بين الإعلام الرسمي واكثرية هذه المادة المكتوبة (أو المنظومة) لمهرجان في الزمان تدعو له جهة رسمية (إذ تعجز اية جهة رسمية ان تدعو وتستضيف الخ .. إلا باستثناءات لا تخرج في النهاية عن شبهة « الرسمية » او التابع لها او المتعاقد من قبلها) ... إذن لا تزال هناك « قبائل » من قصائد متشابهة (متناسخة) ذات سياسة واحدة تختصر العمل بتبني موقف زمن سياسي مباشر (هو موقف الإعلام او مقرّب إليه) ينجعل في رأس عمود اهتمامات معروفة : مجانية متآكلة بالتبجح ونحنحة الاستعمال . يدرج العمود بعد ذلك متكئاً على لغة شعرية لمتن واحد تقريباً ، مستقدَمة دائماً بمذكرات جلبٍ ترجع إلى « أصالة » مزعومة ، قاصرة ، او بالتفنن الاجوف لتحقيق شعاراتِ سياسةٍ مع الشعر لا تقول هي ذاتها مباشرة بمثل هذا التفنن ، او انها تذهب إلى ابعد نحو الشعرية عندما ترفض الاتهام بنيئة « سوء التنظّم » وقبول الوصاية التاريخية . وخطأ هذه « القبائل » المتحدّرة من الذهن الشعري هو عندما تفسح لها العادة الإعلامية مجالَ التصوّر بأنها « تتذاكى » على السياسة وتنتزع منها الاعتراف

بالبروز والحظوة . هنا يتم الترويج لبضائع مستهلكة بالاستنساخ . البعض يقول : بغير قصدنا . إنه غزو الماضي بنماذج اقل صدقاً والتبرير الإعلامي يجري على العادة الملة ايضاً بكلمات اقلها : الاصالة .. الالتزام .. الهم .. الجمهور .. الوضوح .. يكتفى بايقاعها اللفظي . كلّ شيء ينبني حول عمودية الموقف الموهوم وافقية الحضور القاصر حيث الملجأ المعهود في العمود الإعلامي كما هو في العمود الشعري والاخيلية المنبرية ، خوفاً من اللجوء إلى افقية اختراق قد تؤدي إلى توريط غير مرغوب فيه في الظروف الحاضرة (وهي على الدوام استثنائية) .

هكذا تبدا لعبة الكلمات / المواقف المتقاطعة : تتهاوى لغة العمود الشعري والإعلامي ببنيتها ـ حتى الإيقاعية ـ على بناء هذا المتن المتآكل منذ إعلامه ، فتخنقه بركاماتها ولا يبقى سوى صوت الاستغاثة الباهت ، اللاهث مراوِّحة في الضمير من المشروع الثقافي ـ الحضاري الى المشروع الثقافي ـ الحضاري ، وهو صوت مملّ ، محرِّض بجعجعاته المستعادة على تقبل المهزلة التاريخية .. لماذا هذا التنفيس الضمني في هاجس المهرجانانية ، ولماذا كل هذا التنفيس الاصطناعي للمواقف إعلاماً وإبداعاً . هل يحتاج الأمر الى دراسات ميدانية ـ نفسية ؟ الى دراسات في عمق البنية للتأكد من صحة انتماء عناصرها .. إنها القضية الإبداعية في دائرة المرضى حتى إشعار آخر ، إنها ازمة الإبداعية العربية في عصر حديث .

ب) تمر المقاربة سريعاً بالسؤال المركب بطريقة بلاستيكية ثانية وهو « الشعر والسياسة » / « الإعلام الثقافي والسياسة » / الإعلام والشعر .

• الجميع يرفضون أن يأتمر الفن بالسياسة او يصدر بفرماناتها . والجميع يقرّون بإن « المبدِع » على العموم هو « حركة واقعة » حسَب الادعاء السائد ، ولكن لماذا نحسّ بثقل العلاقة بين الممارستين ؟

لأن الفنّ يكتشف والسياسة تطبّق في حدود ضرورات الاستهلاك . للشاعر مثلاً رؤيا سياسية تحررية ولكنها رؤيا شعرية في النتاج . في المهرجانية يكون رجل الإعلام الثقافي أقرب الى جاذب السياسة فهو بالتالي مهما حاول ان « ينظّم » عمله الى فنّ طليعي يبقى محكوماً بعلاقات مصير / شدّ سابقة تفرض عليه التزاماً وظيفياً معيّناً . كل شيء يتهاوى في عمومية الهاجس السياسي والأولويات الوطنية التي يحددها « موجّه » ولا يجوز أن يحددها الكاشف الرائي من مكان متقدم في الطريق . هل المبرّر الأوحد لأننا أمة تحارب أعداءها وجهاً لوجه ، مباشرة عبر التزام وطني كاسح ؟ وهل يجوز التساؤل الدائم من جديد ، في احد مناسبات المهرجانية . عن دور كاشف الشعر ودور مقاتل للسياسة ودور مونّق بينهما للاعلام الثقافي الاستهلاكي ؟ عن اختلاف طبيعي والتزام عضوي واحد . وهل جائز القول ان الخطاب السياسي « يجب » ان « يقتل » في جهازه التاريخي جميع اجساد الخطابات الاخرى . وهل من الجائز التاريخي لنا إدراج الشعر قسراً مع هذه الخطابات . . . ايحقّ ان نطرح بعد التخمة مشكلية الشعر والإيديولوجيا الواحدة (او المتعددة) ؟ حتى اي « أدبية » وطنية ؟ لماذا لا يكون دور الشعر ثقافياً – حضارياً في وعي الامة ولا وعيها الذي هو المقصود في الخطاب الشعري أكثر من غيره ، لانه مجال قواها الكامنة الرافدة بقسط كبير من « الإمداد » ؟ ولماذا لا يكون الإعلام الثقافي في مهرجان الحداثة على مستوى الإبداع وهو يقصر أن يكون على مستوى التوجيه السياسي المستقبلي ؟ فإذا اقرّ ان يكون للإعلام الثقافي دوره « المستقل » فلماذا يتراجع بهذا الإقرار الى ما هو دونه اعني الإلحاق بدور آخر ، حيث تعطل العملية بمجملها بتوظيفها كاملة للاستهلاك السياسي . وإذا صح ان دور الفن (الشعر) تفجيري ثقافي – حضاري في وعي الامة ولا وعيها، فلماذا لا يقنع كل طرف بحقه ويترك للآخر حقه في إطار فنه الوطني الإنساني ، فلا تستهلك طاقةّ حضارية ثورية في غير مجالها مثلاً ؟

لا يمكن بعد الآن ان يتكىء الشعر « الحديث » عندنا على عكاز الظروف السياسية أو شعارات المناسبات ، لان القصيدة كما تنظّر لها هي عمل في العمق الثقافي . فن العمق نحو البُعد . عملٌ في بنية الواقع المتحرك كما تقول حتى الإيديولوجيا وليس عملاً لترقيع الواقع او حول قشرته . والقضية قضية تطور عام لا فرصة مناسبة في زمن مهرجاني للتعارف والاداء وتسجيل العلامات غير الضرورية . ثمة تناقض تلفيقي عند الجميع بين ما يُبشَّر به من تنظير وما يَنفَعل على امتداد ساحة الإبداع العربي وإعلامه ، فدائما هناك تجميدٌ للمقولات المنفتحة وانتهاكٌ للتنظير الشاقي الذي لا يزال ينحو له التبرير الحدثي والتخدير المرحلي الى رغوة ممارسات سطحية . تقول الخطيرَ ونفعل التافهَ ، الواهي ، الفائض عن ما قبل المطلوب .. ونصّ المهرجان العربي المسقط على نماذج الكتابة عموما — في قسم كبير منه — اجترارٌ كمّي ذهني لنصّ ماضٍ لا يسجل ايَّ خرق مطلوب اعني اي ضغط طليعي او إضافة في اسهم التوجه بينما الزعم الإعلامي — الاستهلاكي الكبير انه نصّ « حركة »، الواقع الذي تحوّلت حركته الحقيقية ، الشديدة التوتر على الارض الى دوائر جمودية تتناسل في تهويماتها إحباطات الضمير العربي وتبريراته الفانية الباقية في آن . إنه الاداء الإعلامي نفسه باوركسترا مختارة عربياً ، والكلام بغثه المكروه للاستهلاك الحضاري — القومي — الثوري من سنوات في ظروف ورؤى مختلفة والذي ظنه بعضنا قد حسم المسألة لصالح « الحداثة » التي صيرتها عادة الممارسات العشوائية من جديد الى إبهام مصطلح فارغ مما سمح للبعض بالتبشير السمج بردّة ما ... والاخطر من التجاوزات الضميرية هذه أن تتكىء السياسة أو الإيديولوجيا تحت ضغط المهرجاناتية ايضاً على الشعراء والإعلاميين ونقاد الحلقات فتشاركان في تعيينهم واستهلاك رصاص اقلامهم .. وتدخلان اللعبة المرفوضة من أبوابها المموهة لتربحا

إعلانياً جسد الكاتب بصوته المتضائل وتقتلا صوت الكتابة أعني طاقته كفاعل ثوري مختلف ذي تأثير اعمق وابعد في البنى الاجتماعية والثقافية، عندما تفرغان الكاتب والكتابة كليهما الى أصداء شعارات تحريضية . . .

ج) والإعلام المهرجاني (تلفيزيون — إذاعة — صفحة ثقافية أو مجلة ثقافية . . .) ، وهو الطاغي على هاجس أكثرية الإنتاج دائماً ، هل يستمر في مثل هذه المراوحة على السطح ؟ إنه حتى الآن غير مستقل ، يدخل انساقه ضعيفاً او قاصراً ، او تابعاً . . . فلا يشكل بنيته داخل النظام بل يوهم بسيطرته المرئية وغير المرئية ، فيضغط على النتاجات بمهرجانيتها ، ليحوّلها برسم المهرجان حتى لو لم يوجد ثمة مهرجان . إنه إعـلام النقـل / البث لا إعلام الابتكار . اعـلان الحياديـة غـير المطلوبـة لا إعـلام الإبـداع ولعب الدور الإيصالي الحقيقي ، رغـم وسائله المتطوّرة . . انه ردة فعل هامشية مع مهرجانية الكتابة رغـم الاستثناءات القليلة ، تبدأ حين يفتتح زمن الأدب المهرجاني وتضيع في ضجيجه لتنتهي بلا فعل مميّز قبل انتهائه في لحظة إبداع وانغلاقه على قبضة تراب موجوع . فلماذا لا تتمّ المتابعة بأكبر عدد من المتخصصين الإبداعيين وبأقل كمية من موظفي السلك الثقافي الاستهلاكي . لماذا لا ترصد الإمكانيات الثقافية في الزمـن المضيف مثلما ترصد الإمكانـات الكمالية للمهرجان العربي الدائم في البلد المضيف ؟ المسألة بحاجة الى إعادات نظر والى تخطيط في قيمة الزمن لا يقل عن التخطيط المعهود في اي حقل وطني . . . يجب ترك التلفيزيون يؤدي دوراً (فناً) طليعياً بالنقد في زمن ثقافة الحضارة ، كما يجب إعطـاء الإمكانات لصفحة الثقافة العربية المعاصرة بالفعل الإبداعي وليس بردة الفعل الاستهلاكي ، لتؤدي عملاً في العمق ، ولا ينقصنا ابداً الكلام الطويل عن المطلوب . بهذا الطلب الإمري نقول لأن القضية لا تحتمل تمييع الرغبات بعد الآن .

القسم الثاني

٢ ـ الاعـــــلام

صفحة ثقافيـة :

تتنوّع أشكال الصفحة الثقافية العربية (صفحة الثقافة العربية) بتغيّر وسيلة الإعلام وأحقية الاستهلاك . ثمة صفحة ثقافية في كلّ من التليفزيون والإذاعة (الرسمية والخاصة) ، وصفحة ثقافية في الجريدة اليومية ، وأخرى للمجلة الإسبوعية تدعي ، أو من المفروض ، انها صفحة الزمن الثقافي . هذه الصفحة تكاد تكون متشابهة الاقسام والموادّ بين الخبر والمتابعة ، ونسبة الاختلاف تأتي غالباً في مستوى المادة الثقافية وإخراجها ، وفي النقد الصحافي الساعي نحو قراءة النصّ بأحادية الصوت والمزاج ، رغم تسجيلنا لبعض القراءات الموضوعية الناجحة . هذا المستوى سنعالجه على ضوء الملاحظات شبه الميدانية في لبنان وبعض البلدان الاخرى ولا نصل الى امكنة ممنوعة هي أشبه بصحارى ادغال ثقافية لان هذه المحاولة لا تزعم كما تقدم رصداً كاملاً لكل المستويات وهو امر مستحيل في الحدود المتوفرة لدينا ، رغم انه في طموحات عمل كتابيّ متكامل نعمل له مع مجموعة من الاصدقاء .

لقد تم تشكيل الصفحة الثقافية العربية والحقت إلحاقاً بالوسيلة الإعلامية في بادىء الأمر ، وهي سياسية الغاية والتوجه . إذن ، ما نلاحظ من استقلالية في بعض الأوقات آتٍ من تسجيل اختراق معيّن لهذا الإلحاق بكل ما تحمل الكلمة من معنى الهامشية . إنه اختراق من النخبة الثقافية الوطنية ذات الثقافة العالمية والرؤيا الليبرالية . مما لا شك فيه أن النخبة المذكورة (وهي ليست هنا نخبة جورج صوريل تماماً) قد كانت في ظروف صعبة فهدرت الكثير من الوقت والكتابة

لتنتزع القليل من الخصوصية والاستقلالية ، ووصل الامر ببعض الجهات الرسمية العاملة للمشروع الثقافي ـ "لتجاوزي ان تتبنّى احياناً « الهوية المستقلة » وتعلن اهمية تحقيقهـا ، لا بل تسعى في مخططها العام إلى إعطاء ما يساعد وينقل إلى حيز التنفيذ . وهذا ما يجب الاعتراف به ولكن في حدود ما نرى من هشاشة المردودية حيث يتم التسرُّب المضاد من جديد ليعود خلط الاوراق وضياع الاماني والفرص ... إذن كانت عناصر الصفحة الثقافية ولا تزال ضعيفة الإمكانات ، متنافرة ، ولو فقط على صعيد المستويات والمواقف .

زد على ذلك ان بعض العاملين في الحقل الثقافي « النقدي » لا تزال تتحكم بهم فكرة الاستعلاء والديكتاتورية الموروثة حيث يعتقدون احياناً باخيلتهم النرجسية انهم قادرون ، ككاتب المقال الإنكليزي القديم ، على إنجاح هذا اللورد الثقافي او إسقاط ذلك . اضافة إلى ان عدداً آخر من هؤلاءالمشاركين يحمل معه إلى صفحته مشاكله القديمة والحاضرة ككاتب نص في الاصل ، وما تعرض له من « إجحاف » او « إهمال وتقزيم » خلال زمن مضى قد ينعكس بردءات فعل إعلامية على الصفحة ومحرريها وعلى الكتابة الإبداعية عموماً . هذا الإشكال يصبح خطيراً عندما يغرق بعض المشاركين في مشاكله الآنية بصفته هوالآخر مبدعاله اتجاهه ومعاركه التي تقوم غالبا في ساحة الصفحة وافقهـا إما مباشرة وإما بتكتيك مبطن ، وهنا اقصى الخطورة في عمليات التحرير الحاقد والتزييف والمقايضة الداخلية ... هكذا يتم تحويل اتجاه مادة الصفحة من الثقافي العام إلى الكتابة المزاجية الخاصة . والاخطر عندما تأتي التوصيات ويتم تنفيذها تبويبات ومتابعات متقصدة صحافياً فتتسرب التجاوزات عن طريق التفسخات الروتينية ليحصل في النهاية ذلك التعهير الإعلاني الاستهلاكي ، والتسطيح للقضايا الجوهرية اللذان يؤديان إلى تغييب القراءات النقدية وإجهاض آواليات العمل الثقافي ؛ وبالتالي إلى إفساح المجال لصراعات النقد الانفعالي والتهميشي المتمثلة سراً ، أو علناً ، بتشكيل « العصابة » الداخلية (او ما هو اقل

منها) والتي يتطور نموها الانحطاطي انتشاراً إلى « العصابة » الخارجية (اي خارج الصفحة .. نحو صفحات مجاورة) ومن ثم إلى تشكيل منظور ، أو غير منظور ، لـ « مافيا » الثقافية التي يمتد نفوذها من التعكير ومؤامرات الكواليس إلى حرب الشوارع والمتاريس الشائعة .

هنا يجوز السؤال : لماذا لا يتدخل المسؤول — المحرّك الأعلى فيعيد للإعلام « موضوعيته وشرفه »؟ قلنا بأن الصفحة الثقافية مستثناة إما بالإلحاق أو بهامشية التسلية او بالتوظيف لمستهلكات الثقافة ، وإما في احيان نادرة جداً معطاة حقّ الاستقلالية احتراماً للمثقفين او استجابة لإحساس / قرار بأولوية الثقافة ودورها التأسيسي . إذن يلعب الإعلام الثقافي في النتيجة دوراً استهلاكياً في المتابعة الشكلية للإبداعات، أو دور الصراعات التهميشية حيناً والفردية حيناً آخر ، او دَورَ الدَّور الذي نتمناه، ونخطّط له ونرصد ونصرف، فيؤدّي إما معكوراً او مؤجّلاً إلى زمن بديل عن ضائع موجود ، آتٍ من نياتنا ايضاً ، نوكل إليه امر إزالة المعوقات ... هكذا ، يبدو ان ما يشكو منه اكثرية رؤساء التحرير صحيح وهو : انحسار النقد المتنوّع القراءات من كتاب الصفحة وغيرهم لصالح الكتابات المزاجية والمشتبهة :

١) الإذاعة والتلفزيون : والإذاعة الرسمية والخاصة — وهي غير مسموعة ثقافياً — ترصد ميزانيات بشرية ومادية وتكنولوجية هائلة لنشاطها ، فهي في إطار الفاعلية محدودة التأثير بالنسبة للنتاج الطليعي (الشعري خصوصاً) وللجمهور الثقافي في آن معاً . تختار بإمكانيات الجهاز ، الذي تستطيع رفع مستواه لو ارادت ، جميع النصوص من خارج دائرة الجديد ، وتخرج بأعلى وسائل التكنولوجيا اقلّ كمية فنية من النتاج المتشابه . إنها المراوحة الازلية في المكان والاستهلاك الثمين للزمان المفقود ، هكذا تريد إن يبقى دورها ، وإذا شذّت عن إرادتها ، فبخجل وكاريكاتورية . جميع الجهود والاموال تهدر في غير اتجاه الإعلام الوطني الصحيح .. ثمة مرض مزمن عسير العلاج في عالمنا الثالث .. « والبرامج دون المستوى ، دون

المطلوب ، دون الغاية والتمني » (١) . إنها منصرفة الى ما يرضي بنيتها الهشة المتخلفة : تختار وتتخرج ، تتابع وترصد ، وتعلن عن زبائنها الدائمين ... إنها كالبرامج المدرسية محكومة بالعقد الأتنية والطائفية والعشائرية (٢) . تسعى الى اقتناء وتكديس التكنولوجيا وتجديدها ولا تسعى إلى «اقتناء» المواهب الطليعية في الثقافة وتجدد الذهنيات... إنه لغيض من فيض والكلام لا ينتهي ما لم نقتنع بالتغيير الجذري (ملاحظة : النقد هنا لا يندرج على الإذاعة العربية المسموعة والمرئية باللغة الأجنبية إذ ثمةاختلاف كبير جداً بين البرنامجين لصالح الثانية) .

أما التلفيزيون الثقافي فهو أقل بكثير من الإذاعة الثقافية واكثر منها تجاوزاً واستبعاداً للمواهب وهدراً للإمكانات التقنية والعاملة : هل الذين اخترعوا هذه الآلة الفنية الخارقة قد صنعوها وورّدوها لمثل هذه المجانيات الثقافية التي نشاهدها : احياناً ، مؤجّلة لما بعد « الأخبار » واحياناً في برامج مخصّصة او عامة . الا يكون قصدهم ، كما تقول عامتنا ، تلهيتنا واستبقاءنا في دائرة المجتمع العائلي المتقوقع بعيداً عن روح الجماعة وحركة الأمة وثقافة الإنسانية (٣) . بهذا الكلام البسيط نعرض القضية ونستبقيها معلقة على خيطٍ دام بين لا مبالاة التسلية والتلهية والتزام المشروع الثقافي الحضاري. وبهذا الكلام الموجز نصل الى خاتمة الصوت قبل انتحاره ، محذّرين من تفريغنا وتحويلنا ، تالياً ، مع الأطفال والناشئة العرب ، الى دمى للمسلسلات العربية ذات اللغة الفصيحة وغير الفصيحة. وذات الأشكال الفلكلورية او اشكال

---

(١) صورة طبق الاصل للمقول الذي يردده جميع المسؤولين العرب تقريبا اقله في حقل الإعلام والثقافة .

(٢) هذا الكلام يصبح صحيحا اذا تمعنا به في بعض روافده وتفرعاته تحت قشرة الثقافة العربية .

(٣) الكلام هنا هو مختارات مقصودة من عينات يقول بها جميع المتلقين العرب تقريبا .

الصرعة ، هذا مالم نقم بتحويلنا جميعاً إلى قبضايات «كاوبوي مودير ن» وسوّاقي جحيم عربي يمثلون باندهاش دور السيارة الذكية في اتفه ما يختار لنا ويقدّم من مسلسلات غربية ، اكثرهـا لاستهلاكنا قبل السنمنة .

هل عجزت جميع مواهبنـا العربية عن تطويـع الإذاعـة المرئية والمسموعة ؟ هل نقصّر حتى الآن عن ابتكار برنامج شعري طليعي متلفز يؤدي القصيدة بأصواتها وايقاعاتها وكلماتها الصحيحة اللفظ والإعراب ونستهلك كل هذا الفيض التكنولوجي والبشري ؟ وفي الواقـع ، هل نقصّر عن إقامة برنامج « ابو ستروف » عربي أو على الاقـل تحقيق برنامج « مدرسة هواة » عربية(١) ؟

ان الكتابات المعاصرة ، النصوص الشعرية خصوصاً ، تصدر عن تعقيدات واقعنا الحياتي وشبكة ملماته المتداخلة ورؤياها الصعبة ، واخطر ما في النجاح والفاعلية ان يتم التعامل معها إعلامياً على مستوى واقعها المتغير ومستويات فرادتها التجديدية .

٢) الصفحة الثقافية : والصفحة الثقافية العربية في الجـريدة والمجلة ليست خارج هذا الطـرح . فهي ، فـوق ما قدمنـا عرضة لإشكالات كثيرة نختصرها في الملاحظات الختامية التالية :

أ ـ استمرار المسؤول لزمن طويل على رأس الصفحة « وإهماله » مع كل ما يستتبعمن فرض وصاية المزاج والمستوى الإبداعي والتوريط الشخصي . وهذا ما يشيع الخلط والتشويش .

(١) المقصود هنا مستوى البرامج وتأثيرها ، لان بعضها موجود بفاعلية الحد الادنى أو اقل خصوصا تلك التي تشرك الجمهور في ديكورها وتصفيقها .

ب ـ خطورة استمرار الاسلوب نفسه في التعامل مع النصوص الطليعية وإسقاط الممارسات القديمة على نص مختلف ، والتأثير في ما بعد على المحرر الثقافي الجديد واحتواء تمرده وضمه إلى اوركسترا الصفحة و « مافيتها » بالتالي . والأخطر عندما لا يتم قبول مستوى المحرر الطليعي إلا بمقدار ما يؤدي لقائد الأوركسترا من حركات وتحركات ثقافية بهلوانية خاصة ، تصب في مجاله الإعلاني لا في المجرى الإعلامي التقييمي العام .

ج ـ خطورة التعاون المشترك بين « مافيات » مختلفة في صحف بارزة وامتداده السلبي إلى خارج القطر احياناً ، مما يؤدي إلى « احتكار » التوجيه المدمّر او المعمّر إعلانياً لهذا المبدع أو غيره ، خاصة عندما يتّضح لنا إلى أي درك تصل العلاقات ، ووراء أي ستائر تحاك الكتابات مع / ضد الضحية في جميع الأحيان ، وبصفة أخص حيث تتوضح مسألة الاختلاف في الرؤيا والمنهج الإبداعي والائتلاف على المنافع الذاتية بعيداً عن أي هَم وطني عام للثقافة ، وذلك ما يخالف الزعم بوجود هموم واتجاهات متناقضة على اصعدة التنظير ومتفاهمة على الجمهور الثقافي وقضاياه في مجالات التطبيق الإعلامي . ويتجلّى الامر بخطورة قاتلة عندمانعرف جهل الجمهورلهذه المقايضات المفروضة عليه بالممارسة في البعيد او في القريب ... حين يتحوّل مع الوقت الى مستهلك يوميّ بالعادة لمادة شعرية (ابداعية على العموم) تصنّع وتوضب وتقدّم ... بدون تاريخ ...

د ـ تحكم المحرر الثقافي بالنتاجات الجديدة عن طريق تغليب مصالحه الشخصية مع دور النشر واصحاب المكتبات . يزعم انه بالنسبة لبعض ثمة دخل منظور إن على الصعيد المعنوي حين يحصل على معاملة نتاجه الإبداعي بطريقة خاصة من قبل احدى دور النشر والتوزيع لقاء عمل إعلامي / إعلاني يقوم به في صفحته او عن طريق

« أصحابه » في الصفحات الصديقة . هنا تزوّر قيمة نتاجه وقيمة النتاجات الأخرى ويدخل الضمير الإعلامي في أزمة هذا التجير الاستهلاكي الكاذب .

هـ ــ غياب العين الثقافية الواعية عن الصفحة وكذلك عين التخطيط التزامني مما يسمح للتمادي بأن يبلغ ذروة من الخيار السلبي ، فإما ان تبقى الصفحة وترفد أكثر بأعطال التجاوزات وإما ان يصل الخيار إلى إغلاقها . والأمران خطيران كما نرى : لا مفر من تأسيس صفحة ثقافية نقدية .

و ــ عدم تشكيل لجنة إشراف ثقافية للصفحة مما يُحيل الى اختيار المحرر بحسب الظروف أو التوصيات والمنافع . هنا يتحول المحرر إلى بوق لسيّده ، ويكافئه بالكتابات الإطرائية أو عن طريق استدراج أقلام / أبواق تعزف الحان « حواري الظل » أو تقوم بأدوار « غلمان المقايضات » تحت شعار « إدفشني لكي أدفشك » على طريقة « حكّ لي أحكّ لك » .

ز ــ استمرار وجود المحررين غير الكفوئين في مراكز إعلامية صحافية حساسة مما يسهل عمليات المتاجرة بدفعات كتابية من الحساب ؛ ودفعات على الحساب كثيراً ما يأتي يوم استحقاقها . اليست المسألة الإعلامية ــ على صعيد هموم الثقافة وحسب ــ بحاجة إلى عمليات تبديل جذري .. اليس من ضمير للثقافة ؟ كيف نسمح كأصحاب رسالة وطنية ان تبقى في بعض المجالات هذا التخلف الإبداعي فكراً وإعلاماً ثم نقول همنا الأصالة وهاجسنا الوطن والإنسان(١) . أو

(١) جميع المسؤولين الثقافيين لا يزيدون او ينقصون على هذا التصريح عن الأصالة الوطنية وهاجس خدمة الإنسان ، وإن كنا نري ان الكلمات هنا تحال علي الخدمة في سبيلك التطريب الإعلامي .

لم يأت الزمن الذي تعملُ فيه النقد الموضوعي والخبز الصحيح والمتابعة الضميرية لإبداعات فنية قد تكوّن بالفعل خميرة الثقافة الفاعلة في بنيات مجتمعنا الطامح إلى الحرية والحضارة .

ما نريده هو أن يعمل الإنسان في افق تطلعاته المستقبليّة ان نحرره بكبرياء الإعلام الثقافي من انحناءة الإعلان الاستهلاكي ، ان نؤصل فيه إعلام الكشف والتحليل الجدلي ، فنفتح له في المعروف العربي آفاقا للمعرفة دون زيف وتزوير ومتاجرة تاريخية ، ونشرع له في « مجهوله ابوابا للمجهول العربي الكبير » الذي ارى أن الدور المستقبلي الوحيد للاعلام هو في اختراق جدرانه وليس ابوابه وحسب للتعرف على جسده عن كثب وجس نبضه وتسجيل دقات ضميره المتوثب ارى إلى « سياسة » للثقافة تنبع منها وحدها بصمتها الأعمق وطنية وتشير إلى مسافات وعينا المجهولة التي نحاذر حتى الآن الاقتراب منها إلا بالكلام المفروغ وأماني مشاريع / مشروعنا الثقافي ـ الحضاري ، والتي أرى أن الشعر الطليعي ونتاجات الفنون الطليعية الجماعية (قصة ـ مسرحية ـ فيلم ـ رسم . . .) قد سلكتها ببطولة ولعلنا بهذا القدر من المغامرة نعطي على سبيل التحذير « إعلاما » عنها للإعلام .

★ ★ ★

إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة

د. عبد العزيز المقالح

(اقامت « جماعة الشجرة » ندوتها الرابعة عن الشعر ، وكانت حول ديوان (الازرق والاحمر للشاعر العربي محمد عمران وقد تولى تقديم الديوان كما اجاب على الاسئلة الدكتور عبد العزيز المقالح وشارك عدد من اعضاء الجماعة في التعقيب والمداخلات) ..

انا والبحر عاشقان
كبرنا في غربة الحزن
ضيعنا مفاتيح حبنا
فتشردنا
ونمنا على عراء الليالي

« محمد عمران »

كلما ضاقت صدور الناس بما ينشر من كلام أو لغو يقال له شعر ، وشعر جديد ، وكلما ظن النقاد والمعادون منهم للجديد الشعري بخاصة ـ ان الشعر الجديد قد غاب او تراجع ، نزل الى الساحة ديوان جديد ، يؤكد بحضوره المفاجىء استمرار هذا اللون من الشعر وحضوره الذي يتناسب مع معطيات العصر ولغة الفنون التي هي في ازمة التطور ذروة وعي الانسان بنفسه وبالحياة وبقدرته على الخلق والابتكار وتجاوز كل الاشكال البائدة .

وديوان (الازرق والاحمر) الذي صدر اخيرا للشاعر محمد عمران تجربة فريدة في عالم الشعر الجديد ، واضافة اخرى تعيد الثقة الى النص الشعري شكلا وموضوعا وتثبت وسط الركام الهائل من المنظومات النمطية والاشكال التجريدية ـ ان الممارسة الابداعية على مستوى الشعر ما تزال بخير ، بل ما تزال قادرة على الانفلات من دائرة الثبات ومن اسر النمطية معا ، وهي قادرة في نفس الوقت على تجاوز اشكالية التراجع والردة .

لقد مر الشعر العربي في السنوات الاخيرة بمجموعة من الهزائم عكست باقتدار معيب مجموعة الهزائم التي مرت بها الامة العربية في مختلف اقطارها . والتي كان ابرزها هزيمة يونيو ١٩٦٧ وما احدثته في الفرد والجماعة على السواء من شعور بالقصور ومن نزوع عشوائي الى التراجع بحثا عن قيم بطولية غابرة تستدعي بالمقابل قيما اجتماعية وفنية غابرة ، والتي بمقتضاها اصبحت المحاولات الجريئة في الاستفادة من تجاوزات الفن الانساني المعاصر جزءا من مغامرة السقوط في الهزيمة . وكاد هذا التصور الفاجع ـ بالرغم مما ينطوي عليه من عجز فادح في ادراك الاسباب الحقيقية للهزيمة ـ يصبح هو التفسير الرائج لما حدث .

وكما وقع جزء من الشعر العربي ضحية هذا التفسير وعاد ليتبنى وزر الموقف المغلوط ، فان الجزء الاخر منه قد تبين الموقف النقيض ،

الموقف الذي يؤكد ان الهزيمة كانت للتخلف وبسببه ، وان السقوط كان للاساليب التقليدية المتخفية وراء مظاهر التقدم الكاذب . وقد حدثت الهزيمة على مسرح التقدم التقني والاقتصادي والسياسي وفي الميدان العسكري ولم تحدث في ميدان الشعر والقصة ولا على مسرح الفنون والاداب ، وهذا التناقض في الموقف بين شعر وشعر لا يقصد به التناقض الموضوعي او ما تقوم به بعض القصائد من الترويج الخاطىء لاسباب الهزيمة وانما يقصد به وقوع بعض الشعراء في اسر التقويم السلفي للعوامل الهامشية التي واكبت الهزيمة ، واقتناع هؤلاء الشعراء بالتنازل عن محاولات التجديد المتجاوبة مع التوق الى عالم جديد ومتغير ، وقبولهم برؤية مخالفة ومضادة لن تسد آفاق الابداع الواسعة ولن تصنع سوى قصائد تقليدية تكون صدى باهتا او نسخا متقنا لمنجزات شعرية ثبتت واستقرت في التراث منذ زمن بعيد .

وقراءة ديوان (الازرق والاحمر) للشاعر محمد عمران تثير اكثر من جدل حول الرؤيا الشعرية الجديدة ومدى الامكانيات التي احرزتها القصيدة ضمن اطارها الفني الجديد في مرحلة الذروة لسنوات الاحباط والضياع . ان انكسار المد التحرري الذي بدا عشية الهزيمة والذي حاول بشراسة وعنف ان يضرب كل الاتجاهات الجديدة في الفن والفكر والشعر ، قد اصيب بالفشل ، ربما يكون قد اصاب الفكر بشيء من التشويش والاضطراب ، وربما يكون قد اصاب الفن بشيء من ذلك لكنه لم يتمكن من القصيدة التي تجاوزت ماحققته في الخمسينات والستينات وما اضافت في السبعينات ، وفيما قدمته في مطلع الثمانينات من اشكال وتكوينات غير مألوفة ، واصرارها على اكتشاف لغة شعرية واقعية خاصة تتفجر دلالاتها التعبيرية عن خصوبة لا مثيل لها .

ماذا يعني هذا ؟ هل يعني ان الشعر هو الاقدر على احتواء الحلم العربي في زمن السقوط والمواجهة الخاسرة ؟ وانه الاقدر ايضا على

تجسيد الطموح الارادي لشعب فقد المقدرة على النهوض والاستجابة لصيحة العصر ؟ ذلك في تقديري الخاص بعض مـا تحاول ان تقوله النماذج الابداعية المتوهجة بجمر الابداع . والتي لم تتوقف عند حدود التعبير الخارجي او الشكلي المتمثل في تحدي النظام البيتي ، أو في تحدي نمطية النظام الجديد القائم على التفعيلة او التدوير . لقد تجاوز الشعر مع هذه النماذج الوظيفة التقليدية الى وظيفة استيعاب الحياة بكـل الوانها وايقاعاتها ، وانتقل من « اسئلة اللغة » الى « اسئلة الحياة » دون ان يفك الارتباط الجدلي بينهما . لكل قصيدة وربما لكل فقرة في كل قصيدة قانونها الخاص ، وحدود قدرتها الابداعية التي تجاوز بها حدود المالوف وتقودها نحو الاضافة النوعية وتخرج بها من الازرق الى الاحمر، ومن الاحمر الى الازرق ، ومنهما معا الى الوان اخرى مليئة بالصـدق وبالمرارة ، نابضة بالوجع وبالواقع .

من التلوين الى الايحاء باللون :

تتولد القصيدة الجيدة فنيا من العلاقة بين لغة اللون ولغة الايقاع ، من التداخل غير العادي بين صوت الكلمة ودلالتها اللونية ، ومساحة القصيدة هي مساحة اللوحة تكتمل وتستدير في المدى المقروء بمقياس اكتمالها واستدارتها في المدى المنظور ، ومن هنا قالوا عن الشعر انـه ضرب من التصوير او انه الرسم بالكلمات ، وهو قول قديم تتغير لغة التعبير عنه ولا يتغير فحواه ، وفي ضوء هذا المفهوم اللوني الايقاعي المستمر للشعر لا يكون الشاعر شاعرا الا بمقدار ما يجعل تجربته الشعرية تقترب من هذا المعنى وتتشابك معه في سياق طاقات تعبيرية مشحونة بدلالات اللون وتوتر الايقاع .

واللون ــ مهما جدت له من اشكال ــ لا قديم فيه ولا جديد ، هـو هذا المزج الكوني بين الضوء والظل ، وهو هذا التدرج من الابيـض الى الاسود ، او انه على حد تعبير الفنانين التشكيليين خروج مـن الاسـود

وعودة اليه ، فالاسود هو اللون الواضح المبهم انه ابو الالوان وسيدهـا كما يقولون . اما الايقاع فانه يتغير بتغير حركة العصور وفيه ما يبلـى ويندثر وفيه مـا يقاوم . فيه الظاهر الصاهل الرتيب ، وفيه الاكثر خفاء وباطنية ، ولهذا يحتمل ان يكون ترائيا ويحتمل ان يكون جديدا مغايرا ، ووجوده في الحالتين يشكل اتساقا تضاديا او توافقيـا بـين الوحدات اللغوية ، كما يؤدي الى خلق درجة عالية من التأثير الـذي يتشابك مع الدهشة او بالاصح يتشابك لكي يصنع الدهشة .

ومن العلاقة بين اللون والايقاع يتشكل النص الشعري في ديـوان محمد عمران ، وهو نص شفاف غامض ، يتطلب من قارئه ثقافة شعرية متطورة ، وقدرة على استيعاب اللوحات المرسومة بالالوان المتناقضـة والمؤتلفة ، كما يتطلب قدرة على الاستجابة العميقة للايحاءات التي قـد تبدو احيانا خافتة متداخلة وغير مباشرة . وليس النص الشـعري في ديوان (الازرق والاحمر) بداية مرحلة جديدة عند محمد عمران ولكنه ذروة مرحلة قديمة بدات مع محاولاته الاولى فقد اشتملت دواوينـه الاولى على امكانيات غنية بالدلالات اللونية وفي بعضها اشارات باجثة ومتلهفة الى هذا الاستحضار المحوري الناضج ، كهذا النموذج من ديوانه الثالث (الدخول في شعب بوان) حيث يلتقي اللون الازرق والاحمـر بصورة بسيطة ومباشرة قبل ان يختلطا بالواقـع وبالمشاعر العميقـة المعقـدة :

الازرق الوردي يا حبيبي
قصيدة ونحن شاعران
تفاحة ونحن آدمان
الازرق الوردي هجـرة
ونحن نورسان . ص ١٠٨

في هذا المقطع القصير تمهيد لما سيتم فيما بعد عند استواء التجربة، صوت الايقاع هنا ما يزال عاليا ، واللون ما يزال يأخذ شكله ولم يبدا

بعد فاعليته الجوهرية ، الاحمر ما يزال يعبر عنه بصفته الرومانتيكية (الوردي) ولم يدخل بعد مرحلته الجديدة ، ويتواصل هذا المستوى من التمهيد لمحور اللون . وفي قصيدة اخرى من نفس الديوان وهي ذات طابع حواري يقترب من النثر ان لم يكن حوارا نثريا بالمفهوم الخاص للنثر:

كل شيء يزرق حتى الجنون
سيدي الليل اسود
جيء به ـ اغسله ـ ارمه فوق صخرة .
واسكب الشمس عليه ، ومره يسجد لعينيها
فيـزرق
سيدي ، العقل لا يأتي
اسحب العقل من ذراعيه ، اغرقـه
هنا سيد الحياة ، الجنون
كل شيء يزرق حتى الجنون
هللـو لا
او هـوه
هـلا ، لا
للو .) ص ١١٢

الازرق مايزال منفردا وحيدا ، لم يرتفع الى مستوى التضاد ، لـم تغسله الشمس بعد وتسكب عليه نارها فيخرج منه الاحمر وينضويان معا في معركة الألوان التي يحتشد بها عصرنا ، وليس المهم من يسبق من، او من خرج عمن ، المهم هـو ان يتمكن الشاعر مـن تفجيـر الايحاءات الساكنة في الالوان ، وان ينسج من ظلال هذه الالوان الغنية رائعة تحاول العبور من الرمادي الى الاخضر ، وان يجد القرنفل مساحة من الارض لا من الرماد ينمو عليها ويقاوم زمن النفط والكبريت ، وهذا ما تحققت شروطه في تجربة الازرق والاحمر :

الازرق المخذول قام ،
مشى على ثقــل
ترنــح ،
وارتمى في حضرة الاحمر
والازرق المقتول ارخى حلمه ،
وتوسد الاحمر
امسكت خابيتي على شفتي
وهتفت بالالوان :
« يا سيدي الاخضر »
« يا سيدي الاصفر »
« يا سيدي الـ ... »
« يا ...
ماتت الالــوان
وعلى المنابت ، حيث طفلي ،

عرش الاحمر . ص ٢٩

ان اهمية هذا النص او بالاصح هذا الجزء من النص انــه يستخدم المفردات اللونية كمعادل تعبيري يسعى الى احتواء المضامين الجديــدة والعلاقات المتناقضة المتقابلة ، المعنى هنا يغدو بصريا وذهنيا في ذات اللحظة ، والايقاع له بعدان احدهما داخلي والاخــر خارجي ، وكأنمـا يتطابق الموروث القديم مع الجديد ويخلقان مغامرة ايقاعية جديدة تطمع في استيعاب حركة الواقع المتحــول باستمرار في اتجــاه جديد وضد الجاهز والمستوفي لشروط الثبات والتشكل النهائي .

وفي جزء آخر من النص نفســه تتلاقى مفردات الالوان لتصنع عرسا جديدا في لوحة شعرية عناصرها الاســاسية ملتقطة من المعاني والاشياء التي تزخر بها الحياة ، حلم ، خيط ، ظل ، ثدي ، عشب ، صوت .

سنبلة ، قميص ، غيمة ، طفل ، مناديل ، شجر ، عصافير ، ووجود هذه المعاني والاشياء يجسد حضورا شعريا يتحقق قبل الكتابة اذا جاز التعبير . ومن هنا تكتسب المفردات رؤيا شعرية متميزة وايقاعا دائريا متموجــا :

ممسكا ما تبقى
ممسكا آخر الحلم ، آخر خيط من الازرق المتلاشي ،
الف على اصبعي ظل لون اليف ، واغزل
عينين للشعر ، ثديين للعشب ، حنجرة للهواء ،
وصوتا لقبرة تتنزه في الفجر ، سنبلة ، وقميصا ،
وغيمة عشق ، وطفلا .... واغزل
اعياد حلوى ، وفاكهة ، وسماء مطرزة ،
ومناديل من شجر وعصافير زرقاء ..
يا ولــدي ،
يا حبيبي
تقدم الى عرسك الحلو .. ص ٣٥

قصيدة في ثماني قصائد :

يضم ديوان (الازرق والاحمر) ثماني قصائد هي في حقيقة الامــر قصيدةً واحدة ، تؤكد بالدليل القاطع ما قيل من ان الفن الحقيقي هــو ذلك الذي يمتلك قدرة خلاقة على المزج بين الشيء ونقيضه ، وينطوي فيه الابلاغ او التوصل على نوع من المراوغة تثبت في حالة الشــعر انه ليس كلاما ولا رسالة مفتوحة ولكنه اشارة ، اشارة قد تحتضن العصر باسره ولكن دلالتها يصعب اختزالها ولا تكون مباشرة ولا تغدو تحصيل حاصل كما هو الامر في كل انواع النثر .

واذا كان التجديد الشعري في البداية قد انتقل بالشعر من وحدة البيت الى وحدة القصيدة ــ وفي الغالب الاعم الى وحدة المقطع ــ واحدث ارباكا عظيما في مفهوم القصيدة الجديدة فان الانتقال الاكبر او القفــز

الى القصيدة الديوان ـ سوف يضاعف من وطأة هذا الارباك وسيتطلب جهدا اكبر للتأمل والفهم ، ولكنه ـ وهذا هو الاهم ـ يفتح مسارا جديدا لانقاذ القصيدة الجديدة من النمطية المعاصرة .. ومن ظواهر التشابه الهيكلي الذي كاد يجعل من الرواد ـ بالرغم من تمايزهم الفكري والفني صوتا واحدا صادرا عن وتر مشدود الى لحظة تاريخية محددة وايقاع منتظم .

وهذه القصائد ـ القصيدة ـ في ديوان الازرق والاحمر تبدأ بحثها الطويل عن الانسان العربي . وربما عن العصر العربي ايضا ، من وقت له جسد الرماد . وطعم الكآبة ، ومن لون الصمت والحزن :

كان وقتا له جسد من رماد
يترنح متنقلا بين ظلي وظلك
ظلان ينحنيان ،
يغيبان في غابة الطرق المتقاطعة
المدن المتقاطعة
الزمن المتقاطـع
.... كان المساء !! ص ١٠

ويتوقف صوت القصيدة الاولى عند هذا الحد ولكنه يصر على ان لاينقطع ، انه يمتد الى القصيدة التاليةويأخذ معه الظلال والالوان،عنوان القصيدة الاولى (ظلال) اما القصيدة الثانية فعنوانها (بنغازي) وهي هنا مدينة ينام وجهها على البحر ، والبحر مرايا ، والبحر قصر من الصمت . هكذا تبدأ الرؤية التشكيلية خروجها من البحر ، ومن المرايا ومن الصمت ، وهو خروج تعززه رغبة فنية في النفي الاحتجاجي والمعاناة عبر الغربة داخل الدوامة العربية ذات الدوائر المغلقة على الصمت والاقدام العارية والرفيق الحجر :

انا والبحر غربتان :
له منفى باعماقه
ولي قاع منفاي ،
لنا شرفة على بنغازي
....
والمرايـا تنـام
وينام الغمـام
غرف للدموع الصغيرة
غرف للدموع الكبيرة
غرف اغلقتها المياه ،
ونامـت
وانا اسمع الصمت يخطو على
غرف المـوج ،
المس اقدامه العارية
واشـم يديـه
وانـا ...
بين نوم المرايا ونوم الغمام
أعبر الدكنة العالية
من صلاة البشر
ورفيقي حجـر ....

اين يكمن التأثير الفعال في هذا المقطع من قصيدة (بنغازي) هل في جماليات اللون ، ام في جماليات الايقاع ؟ هل في الثنائيات التي جمعت بين المتقابلات ؛ أم في الديالوج القائم بين الاشياء من خلال الثنائيات المتناقضة ؟ وهل تعنى هذه الجماليات شيئا ان لم تكن قد خضعت لقانون الدلالة في مستوياتها القريبة والبعيدة ، الصريح منها والغامض ؟

ان دفء اللون كدفء الايقاع كدفء المعنى ، كلها مجتمعة تخلق في العمل الفني طاقة خاصة مميزة ، وتؤسس معه صورة جديدة فيها كل هذا القدر البديع والآخاذ من التعبير المؤثر ، ويمكن هنا التأكد من ان البراعة في استخدام المدلولات البصرية والسمعية تساعد على خلق المدلول الثالث وهو المعنى الاشد تركيبا وتعقيدا وواقعية ، كما يمكن التأكد كذلك من ان ارادة الشاعر المبدع قادرة على ان تهزم اللغة الرومانتيكية، ولا اقول تطوعها ، نعم تهزمها وتصبها في قالب واقعي جديد يحفظ لها شفافيتها وأناقتها اذا جاز الوصف . فالبحر ، الغربة ، المنفى،الشرفة، المرايا ، الغمام ، غرف الدموع ، غرف الموج وتعابير رومانتيكية اخرى تحولت بارادة الشاعر الى لغة واقعية شفافة تؤكد وجودها بعلاقات الواقع ودلالاته ، وقد تكون تلك هي الاضافة الجديدة التي خرج بها محمد عمران من تجربته الشعرية التي اقترب عمرها من الثلاثين عاما .

ان القصيدة الجديدة الجيدة لا ينبغي ان تكون تعبيرا جامدا عن الواقع المتحرك كما كانت في الخمسينات ، والتعبير الامين الصادق لايمكن ان يكون التعبير العادي الخالي من لمسات اللغة الشعرية في مستوياتها المختلفة . .

لكي نفهم شعر شاعر ما في أية لغة من اللغات ما علينا الا ان نفهم الهم الكبير الذي يرهقه ويعطي لكلماته لونها ودلالاتها . ولكل شاعر حقيقي مهما تدثر بكمية هائلة من الاقنعة الملونة بالفرح ــ هم كبير هو محصلة الواقع وتناقضاته ، منه ينطلق وفي ناره الهادئة او العنيفة يحترق ، وما القصائد الجميلة المستفزة سوى استجابة لتحريض تلك النار ، نار المكابدة مضافا اليها نار التشكل والتكوين .

والشاعر العربي المنفي في جلده نموذج حاد وعميق للانسان المشتعل بالهم المتدثر بالمكابدة والقصيدة العربية لا هم لها في المرحلة الراهنة

سوى استحضار دقائق هذا الهم وتفاصيله الحميمة ، ولو تأملنا ـ في هذا المفهوم ـ اهم القصائد العربية المعاصره لوجدناها تلك التي تجسد الحضور الواعي في ساحة الهم والمنطلقة من تجربة التماس مع الواقع الطافح بالدم والرعب والمعانق للحظتي الميلاد والموت معا . وهناك من النقـاد من يخلط بـين الهم والقضية باعتبار الهم دلالة مضـمرة على القضية ، ولانه بدونها يولد الهم ميتا ، ولا يكون له الايقاع المنتظم في القصيـدة ولا في قلب المتلقي ، وهو خلط في تفسير وارد ومفهوم من السياق ، والمباشرة احيانا تحبط النقد كما تحبط الشعر ايضا .

كيف يكون الهم خلاقا وشعريا وهـو خال من القضية عاطل عن المعنى ؟ بل كيف يصير الهـم هما اذا لم تكتمل لـه شـروط التكوين والاختراق ؟ وكيف يـستطيع القارىء فضلا عن الناقد ان لا يدرك بعد ان يقرأ قصيدة (بنغازي) لمحمد عمران ان وراءها قضية وان القضية هي التي صنعت الغربة والحزن وانبتت الوجع والنفى ، ان بنغازي ذاتها هي القضية ، وهي ليست اية مدينة تحمل هذا الاسم أو انـه يرمز اليها به :

ينهض الحزن ، والحب ، والوجع
الحلو ، يستيقظ الليل والبحر ،
تنفتح الشرفات ، وتسري
الى الشام منديل عشق ، تمد
اصابعها بنغازي ، وتمسكنا
« بنغازي
لنا شرفتان »
. . . . وندخل مخدعها العربي . (ص ١٦)

من هي هذه الفاتنة التي تنهض من الحزن والحب والوجع ، وتمد اصابعها عبر الشام وتمسكنا لتكون لنا شرفتان نطل منهما على العالم ،

وندخل مخدعها العربي ؟ انها القضية الهم ، الخطوة الكاملة الى ان تكون في زمن يراد لنا فيه الا نكون !!

وتأتي « الرحلة » بعد « الاطلال » و « بنغازي » والرحلة قصيدة معجونة بالهم وطافحة بالتذمر والاستفزاز . ويتضح من البداية انها انعكاس غير مباشر لما حدث في لبنان وفي بيروت بخاصة ، التجربة المأساوية مرسومة بعلاقاتها وانعكاساتها المرة ، اشاراتها تتحرك في السياق الدموي مستعيرة وجه التقرير وما هي بتقرير ، حركتها الدائرية احيانا المتقطعة احيانا ، ايقاعاتها المتعددة وجملها القصيرة ، الشعور بالانهيار ـ توحي بالقرف الرائع اذا جاز الوصف وتشي بالرغبة في التنصل :

نفضت دمي من دم الأرض ،
صوتي من الحلم
وجهي من البرتقال

نفضت دمي من دمي
لا احاول ملكا
احاول الا اموت
. . . . كان ملء الطريق الى الحلم ، فاجاه
السيف في صوت قبرة ، فاجاته الرماح
على شكل اكليل غار ، وفاجاه الموت
في الهيئة الأخوية / . . . .
. . . كان الطريق مرايا
« هنا آخر الليل » قال ، وكان يرى
خيط فجر يسيل على الافق / . . . .
ثم . . . .
. . . . الصحارى

واد كجوف العير ، والصحارى
ليل كمرج البحر ، والصحارى . .

وما الذي تنتظره القصيدة من الصحراء ومجال اهتمامها ينحصر في واد الماء وايناع الرمال ، وفي حضورها المكثف لا يكون آخر الليل الا بداية لليل آخر ، خيط الفجر الذي تراه القصيدة يتحول هو الآخر الى خيط في الظلام او في الغبار .

وبل لنا من الصحراء ، وبل للجديد والقديم ، وبل للموروث والمكتسب من سيطرة الصحارى ، ومن جهل الصحارى ، انها لا تحول بين الفجر والاشراق وحسب ولكنها تجعل الشاعر المنذور للأرض ينفض يده من قضيتها وينفض صوته من الحلم بها ، وتجعله وهذا هو الموقف الأسوأ ينفض دمه من دمه ، وبمعنى اكثر صراحة يخرج من جلده العربي ، وتجعل محاولاته الدائبة في ايجاد « جمهورية الوحدة » مقصورة على محاولاته في أن لا يموت ، أن لا يداهمه هذا الموت المجاني السافل في هيئته الاخوية والممتد من كف الشقيق ، وهو موت لا يشوه صفاء الانتماء ولا يدمر رؤية الارتباط وحسب وانما يؤدي كذلك الى تشويه وجه الصراع ويطمس معالمه طمسا يكاد يكون كليا ، فضلا عن كونه يدفع على الفرار ، وان رافق ذلك الفرار قدر من الاحساس الدفين بالندم الممتزج بالحيرة واللامبالاة :

كن ، ايها الطريق ، ما تشاء
متسعا ، او ضيقا
كن مغرقا ، او محرقا
كن ، ايها الطريق ، ما تشاء
احفر بالدموع
وجهك ، بالدماء
اردم خلفي معبر الرجوع (ص ١٩)

اللارجوع هو المنطلق العملي ، هو البعد الداخلي لمواجهة الخارج المشتبك في صراعات لا لون لها ولا غاية ، وفي ضوء ذلك نفهم هذا الاصرار المتعدد الدلالات ، هو الوقوف الصلب في وجه الخلخلة المدمرة وتشويه الرؤيا ، وعندما يتوعد الشاعر او يهدد بأنه ازاء ردود الافعال ـ سيعلن الانبتات عن جذوره عن تأريخه ولون دمه ، نعرف انه لم يكن جادا وهو يمتلك نفسه حتى وهو يعاني اعلى درجة من التوتر والقلق ، لا يستطيع الا ان يمضي في طريقه ان يحفر ذلك الطريق بالدموع وبالدماء وان يردم كل معبر يعود به الى الوراء .

في قصيدة (الرحلة) خيوط رؤية تأريخية تمسك بالرؤية الحاضرة القانطة وهي رؤية تومض بالحياة ، وتمتلك القدرة على نفخ الروح في الوجود العربي المحتضر ورغم ما الليل في الواقع من صولة وضغوط فان الرياح ولا تتوقف عن الحركة .

الالوان تتبادل مواقعها من الاسود ـ الليل ـ الى الاحمر ـ القتل ولون الثورة الذي يصبح في النهاية شرطيا ومناخا لا يبدو واضحا فقد مزقته الشظايا .. والشاعر نفسه يروي لنا انه استقال من الحلم :

حاملا وجه كنده
حاملا عرضها القتيلا
حاملا موتها ،
يغني :
« ليل ، يا ليل »،
ثم يختنق
يهبط الليل في صوته
ويرتمي الشفق
فاتحا موت كنده
للبلاد التي انضجته ، يغني

للرمال التي اينعت في يديه
نخيلا من الدم :
(يا ليل)
ثم يختنق
تهبط الارض في صدره
ويسقط الافق
والبلاد التي انضجت موته
بين عينيه تحترق
هذه نجمة يتيمه
تتابط اكفانها ، وتهاجر في الموت ،
والموت صحراء
هذي رياح ، رياح ، رياح
وهذي هي الارض :
حمراء ، سوداء

واكتفي باجتزاء هذا القدر من الرحلة في الواقع الدموي الاسود . ولا اريد للقارىء أن يرافق الرحلة الى نهايتها حيث كل شيء محاصر حتى فم البندقية وحيث آخر الموت موت ، وحيث الوقت من جثث تتراكم ، الى آخر التقرير الدموي لما حدث في بيروت في يونيو ١٩٨٢ م ، مع الاعتذار للقصيدة البالغة الجمال والاتقان ، والعميقة الدلالة والفن . ولا ادري لماذا يفلت ديوان (الازرق والاحمر) من بين يدي واطـوي صفحاته مؤقتا وانتقل الى قصيدة الرؤيا الكبيرة (أنا الذي رأيت) وقد ظهرت للناس في عام ٧٧ قبل الاجتياح الاسرائيلي بخمسة أعوام تقريبا ، وقبل الرحلة المشئومة للسادات الى القدس بشهر تقريبا .

لقد جسدت تلك القصيدة التي لا ينقصها الوضوح ونقلت تحت ضغط الرؤيا صورة واقعنا الراهن المحشو بالرعب والموت والسقوط ،

واثبتت فيما بعد ان محمد عمران شاعر مسكون بالهم المبصر ، وانه يتمتع بقدرة فذة على الرؤيا البعيدة ، تفوق قدرة كثيرة من شعراء عصره، والقصيدة تذكرنا ــ مع الفارق بين نمطي الرؤية العربية والاوربية ــ بالحركة الثالثة في قصيدة الارض الخراب ، تلك التي يتحدث فيها (ت. س اليوت) عن (تايريزياس) ذلك الاعمى الذي يرى أكثر من كل المبصرين :

انا تاير يسسياس ، برغم اني اعمى ارتجف بين حياتين ،
وبرغم اني رجل عجوز احمل ثديي انثى متغضنين
استطيع ان ارى في ساعة الشفق ، ساعة المساء
الساعة التي يعود فيها الملاح من البحر الى اهله

. . . .

انا تريسياس الرجل العجوز ذو الحلمتين الجافتين
ادركت المشهد ، وتنبأت بما سيكون
وانتظرت كذلك الضيف المرتقب ،

(عن الاصل الانجليزي مع مقارنة بترجمة
دكتور عبد الواحدلؤلؤة)

والنبوءة الاخيرة نبوءة محمد عمران ليست من صنع الالهام الشعري وحده ، ولا هي عودة الى استنطاق الرؤية الوثنية للشعر القديم وانما هي من صنع التركيز المفرط في الواقع والتعمق الصارم في قراءة الوجه الآخر لحالة الاستلاب التي أسهمت في تشكيله جملةمعطيات شعبية ورسمية حتى صار الى ما وصل اليه مناخا صالحا لتفريخ الموت وتكريس حالات الاحباط والسقوط المتلاحق :

انا الذي رايت
ارمي نبوءتي

في هجعة الساحات ثم امضي
مكللا بشوك ارضي
(كلوا جسدي ميتا
افلتوا كلاب صيدكم على كلماتي
الوقت ضيق
وانا آت لأتكلم ٠)
جلجلتي اعرفها
وخشب الصليب
واعرف المسمار والعلامه
وانني بلا قيامه
(الوقت ضيق
وانا آت لأتكلم)
من معه رغيف ليبعه ويشتر سكينا
ومن عليه قميص ليبعه ويشتر خنجرا
ومن له امراة ليبعها ويشتر سيفا
ومن له جسد ليبعه ويشتر قنبلة
فالاعداء يتناسلون من الاظافر
ومن شعر الاباط
انا الذي رايت
اخبركم ان الجسور ضيقة
وان من يسقط لا ينقذه احد
طوبى لمن يعبر في هذي العصور المغلقة
انا الذي رايت
انذركم ان الثمار قذره
فلا تمدوا يدكم اليها

ان المياه عكره
لا تأمنوا عليها .
. . . .
. . . .
انا الذي رايت حتى غشيت عيناي ،
انذر الذين لم يروا
ان زمانا اصفر الخطا
يهبط في ايامهم
يقتلع الاطفال من اثداء امهاتهم
ويطا الرجال في نسائهم
ان زمانا اسود الخطا
منتعلا خفين من نفط .
يمر ،
تمحو يده الاشجار والاسماء
يحفر اسمه على جذوع دمهم

(الموقف الادبي العدد ٧٨
تشرين الاول ١٩٧٧)

هكذا يتفتق الوعي بالواقع عن رؤيا شعرية تتقدم الفاجعة ، وتحاول توصيف المعايب والأعراض لعل وعسى يتداركها عقلاء قوم قبل ان تتكامل ملامح السقوط ، ولكن عقلاء القوم ــ كما اثبتت الايام ــ كانوا ــ عن وعي وبدون وعي في شغل عن الشعر وعن الواقع بعد ان زينت لهم جرذان السلطة الامور وجعلتهم يتوهمون انهم يعرفون حقائق الاشياء باطنها كظاهرها والبعيد منها كالقريب ، وكانت النتيجة هذا الطقس العربي الذي تجمدت فيه الاشياء ولم تعد قادرة على النطق :

رايت الجرح يجمد في مدار الحلم
ثم يصير ثلجا ،
والمدار حديقة سوداء ،
ثم رايت رملا يغمر الايام بين فمي
وبين الارض ،
كان الرمل من حجر
كان الثلج من حجر
وبين فمي وبين الارض
كان الجرح من حجر .

(الازرق والاحمر ص ٤٢)

وفي الختام يبقى ان نقول ان الشعر ـ كبقية الفنون التعبيرية ـ يؤشر الى المرحلة التي صدر عنها ، وهو لا يستطيع ـ مهما كان حظه من الغموض والالتواء ، أن يهرب من تجسيد هموم اللحظة التاريخية ، وهو في قاع منفاه شانه في ذروة حضوره حريص على ان يمارس أقصى درجات تطوره الفني ، وهو ينتقل أو بالاصح يتصاعد من مراحل المخاض الى مراحل الامتداد ، من مراحل التجريب الى مراحل الابداع ، وهو في كل الحالات قادر على التعامل مع مستويات متعددة من الاشكال الفنية ، التي تكسب العمل الشعري ثراء وتنوعا ، وفي هذه المستويات ما ينعكس على شبكة العين أو على عالم الشعور والاحساس ، وفيها ما يلتزم الوزن وما يخالفه ، ما ينطوي على صعوبات في امتلاك جوهره الفني كالنماذج التي سبقت الاشارة اليها من ديوان (الازرق والاحمر) وما لا ينطوي على اية صعوبة او تعقيد كهذا النموذج من الديوان ذاته :

ارسلني صوتي الى الحجاج
اجري حديثا معه ، كان بلا عمامه

بين يديه كان موسم القطاف
قال : انا النهر بلا ضفاف
اجري على العصور
وكان دهليز من الرؤوس
يخرج منه للصلاة ، كانت العمامة
حمراء فوق العرش ، كانت في المدى غمامه
تمطر سيافين ، قال :

انتهت المقابلة ٠ ص ١٢٦

★ ★ ★

الصدى والرمز

في رواية « الرهينة »

د. وهب رومية

لست ارمي الان الى الحديث عن رواية «الرهينة» من وجوهها المختلفة ، ولكنني اريد ان اقيد القول فاحصره في جانبين اثنين ليس غير، هما « الصدى والرمز » في هذا العمل الابداعي الذي يستهوي القلب والعقل جميعا . ولست اقصد بالصدى الاحداث والوقائع في سياقها الزمني فحسب ، بل اريد به المرحلة الزمنية الماضية في جدلها مع المكان والبشر (المرحلة الاجتماعية) . واريد بالرمز هذا الحديث الغامض الشفاف الذي يكشف عن مخاوف الجماعة ومواجعها كما يكشف عن رؤاها واحلامها واشواقها الغامضة ، ويعبر عن حنينها الدائب الى الممكن .

(١) الرهينة : زيد مطيع دماج . دار الاداب ـ بيروت . الطبعة الاولى ١٩٨٤ م .

وهذا يعني ان رموز هذه الرواية قد تتكامل فتقدم للقارىء عالما رمزيا يكشف الى حد بعيد عن العالم الواقعي ويعبر عنه ويكون معادلا رمزيا له ، كما يتنبأ بالمستقبل ويبشر به ، دون أن يعني ذلك اننا امام رواية رمزية تجريدية ، بل يعني اننا امام رواية فيها بعض الشخصيات التي يصح أن نجردها من ركام الاحداث التي تغمرها حتى اذانها فتكون شخصيات رمزية واضحة على نحو ما سنرى .

لقد تطورت الرواية العربية خلال اقل من نصف قرن اكثر مما تطور الشعر العربي خلال قرون طويلة قبل ثورة الشعر الحديث . وليس في هذا القول خصومة للشعر او تعصب للرواية ، فالتطور في الفن ـ كما نعرف ، اذا جاز استخدام هذا المصطلح في الفنون ـ مغاير جدا للتطور في العلم ، وتأسيسا على ذلك لا يصح أن نفهم مصطلح « التطور » في الفن على انه رديف او مساو لمصطلح « الارتقاء او التقدم » على وجه الضرورة واللزوم حسب تعبير المناطقة . ويبدو لي انني في غنى عن الافاضة في قضية اساسية من قضايا الفن كهذه القضية .

وانا لا اريد بما قدمت ان اعتذر لهذه الرواية عما فيها من انصراف عن التكنيك الروائي المعاصر وزهد شديد فيه يوشك أن يكون هجرانا . ولكنني اريد ان ابين ان التكنيك وحده لا يصنع فنانا ، وان كنت لا اماري في ان الخبرة تصقل الموهبة وتنميها .

في رواية «١٠ الرهينة » تدخل الى عالم كثيف الحضور ، عالم فيه كثير من الاختلاف والتفرد ، عالم يبدو غريبا عليك وبعيدا عنك ، ولكنك تكاد تجزم بانك قد رايته او سمعت به من قبل .. انه عالم الحكايات الموغلة في القدم ، حكاية بنت السلطان ، وجواريه وامرائه وما يتصل بهذا العالم من بشر يقومون على خدمته ، ويقعون على اطرافه في العلن وفي صميمه في السر ... ولكن عالم « الرهينة » يبرأ من الخرافة والاساطير وافتعال الأحداث ، انه مشدود من اطرافه جميعا الى تراب الواقع وصخوره وناسه واحداثه وعلاقاته . وقد استطاع « زيد مطيع

دماج » أن يبرز شخصية المكان الى حد ما ، واستطاع أن يرصد بأصالة وعمق البيئة الاجتماعية التي تدور فيها الاحداث .... ولا يشك قارىء « الرهينة » لحظة واحدة في ان هذا المجتمع الذي يتحدث عنه المؤلف مجتمع له خصوصيته الشديدة التي تميزه في كثير من الملامح عن المجتمعات العربية الاخرى وان كان هذا التميز لا يعني الخروج من تلك المجتمعات بل يعني التنوع ضمن الوحدة ... هو كذلك في عادات « القيل » وما يدور فيها ، وما يسبقها من اعداد لها كاعداد المباخر والماء البارد والمدائع وسوى ذلك ، وهو كذلك في نظام الرهائن ... هو كذلك في وظيفة الدويدار والطواشي وفي صورة قيود السجن (تلف عنقا قدمي السجين بالثياب البالية كي لا يؤثر فيها القيد) وفي الزوامل والقاصدة ومشاقر الريحان والعكفة والسواري ، وفي الفطور التقليدي المكون من الكدم والبرعي والسحاوق . بل ان لرمضان صورة متميزة جدا في هذه البيئة التي يصورها الكاتب ففي هذا الشهر المبارك يحيي الناس الليل فتكتظ الدواوين بالسمار وتنتقل « المقايل » من مواعيدها التقليدية بعد الظهر لتغدو « مسامر » لا ينفض المسامرون منها الا بعد ان ينتصف الليل بوقت طويل . وفي نصب حجر على القبر ليعرف أن صاحبه ذكر ، وفي « الجنابي » التي يحرص عليها اليمنيون حرصا واضحا ، وفي الحان « البالة الشعبية » وفي دعوة النائب لانصاره وقت الشدة بطريق القاصدة اظهارا للقوة بكثرة الاتباع النافعين . وهو كذلك في بعض مظاهر السلوك كسلوك افراد الطبقة الحاكمة فنساء قصر نائب الامام يحشرن حشرا في سيارة قديمة مخصصة لحمل البريد الى العاصمة ، وتزور بعضهن المقابر وتمكث فيها فترة طويلة دون أن يعني ذلك امرا غير عادي ، ويركب النائب ــ على مكانته ــ البغال والحمير ولا يقوى على ركوب الخيل ولا السيارة او لا يسمح له بذلك مما يكشف بصدق وواقعية قاسية عن مدى التخلف الشامل الذي يحياه المجتمع .

ولا تكاد مظاهر التخلف تقع تحت حصر فهي توشك ان تلف مظاهر الحياة جميعا من قصر النائب الى ابعد فلاح عن المدينة ، فليس في المدينة كلها سوى طبيب واحد ــ وهو اجنبي طبعا ــ واغلب الجند حفاة ، وانصار

الامام يحملون العصي والفؤوس وقت الشدائد ، وقلة منهم تحمل البنادق ، وصفارات الشرطة لم تتغير منذ زمن بعيد ، ولا وجود لدوائر الاحوال المدنية فالناس يؤرخون لولادة ابنائهم في المصاحف او في بعض الكتب القديمة الصفراء التي لا تزيد على ان تكون كتب اذكار واوراد وما يجري هذا المجرى . بل ان الطرق نفسها لم تتغير منذ زمن الملكة « أروى » . وجموع الناس تتدافع لتتفرج على سيارة ابن النائب القادمة من عالم مجهول ، وتحية « البورزان » التي تتردد صباح مساء في قصر النائب ماتزال تركية لم تفلح الايام في تغييرها !! وترتد بنا صورة الى زمن بعيد لم يبق في الذاكرة منه سوى الاصداء فتبدو جموع المشارعين امام محكمة مهترئة في انتظار النائب وبطانته ، وليس يدري احد كيف يتم الفصل في الخصومات في مثل هذه المحكمة !! والرشوة فاشية في الناس لا يرى فيها صاحبها ما يريب او يلفت النظر . انه مجتمع ساكن لا يكاد يعرف رياح التغيير ولا يقوى على تغيير شيء في حياته ، والخوف يعقل قلوب الناس وعقولهم والسنتهم فلا احد يجرؤ على الصدق حتى النائب نفسه فهو يزعم ـ حين سمع بغضب ولي العهد عليه لتجمهر الناس في استقبال ولده وسيارته ـ أن تجمع الناس كان لرؤية السيارة لا لرؤيته أو لرؤية ولده ، وان السيارة التي جاء بها ولده انما هي هدية لولي العهد ، وأن ابن النائب يريد ان يقودها بنفسه اليه !! والجميع يلوذون بالصمت فلا أحد يجرؤ على ابداء الرأي .

ان رواية « الرهينة » ـ كما نرى ـ لا تعالج مشكلة بعينها بقدر ما تكشف النقاب عن طور اجتماعي متخلف في بلد لم تسن له القوانين فترهق المواطنين بيروقراطية القائمين عليها ... ان ما يرهق المواطنين في هذا البلاد ليس كثرة القوانين وتعقيدها وبيروقراطية المنفذين لها بل غيبة هذه القوانين ، فنحن في مجتمع لا يعرف من القوانين الا ما سنته الاعراف والتقاليد الموروثة .

وتتميز خصوصية هذا المجتمع ايضا في هذه المفردات الغزيرة التي تعكس جواً يمنيا غامرا دون ان يعبث القاص باللغة او بناء الجمل او

ينحدر الى العامية كشهر علان ، الدوادرة ، الطواشية ، الرهائن ، القمريات ، الجمنة ، الدكة ، المحنوذة ، المداكي ، القوارات ، المنظرة ، القبيلي أو الرعوي بمعنى الفلاح ، المداعة المنيبر ، والفاظ أخرى كثيرة وراء هذه الالفاظ ... ان هذه المفردات بخصوصيتها تكمل الجو اليمني الذي يرسمه الكاتب بأبعاده الزمنية والمكانية والاجتماعية . وهكذا تتظاهر شخصية المكان وعنصر الزمان واللغة لتكتمل الصورة الاجتماعية لليمن زمن الامامة .

اننا نستطيع ـ او يجب ـ ان نتحدث اليوم عن مجتمع « الفرانكو آراب » في مجتمعاتنا ، وعن تعالي هذا المجتمع وانفصاله عن المجتمع الكبير ، ولكننا لا نستطيع ان نمد الحديث ليشمل قصر النائب ومن فيه ، انه طراز آخر مختلف جدا فهو لا يقع اسير الحضارة الاوربية ـ ولعله لا يسمع بها ـ ، ولا يحس بعقدة « القصور والدونية » نحوها كما هي حال مجتمع « الفرانكو آراب » ، وهو لذلك عربي في صميمه يحس التعالي على الاخرين والتميز عنهم ولكن احساسه لا يصل الى حد قطيعتهم والتبرؤ منهم ومحاولة الانتماء الى غيرهم من المجتمعات فكأنهم الوباء او التهمة التي لا يجوز ان يضبط « أولو الشأن والمال » متلبسين بها ... ان عيوب قصر النائب ـ او السلطة الحاكمة زمن الامام ـ عيوب افرزها تطور السلطة العربية نفسها ولم يفرزها هذا التصادم الحضاري بين الغرب والشرق...وهذا يؤكد من جديد ظاهرة التخلف الشامل التي كان المجتمع يحياها ، فالطبقة العربية الحاكمة اليوم طبقة مفتوحة الافق بفعل الثقافة واتصال الحضارات ، وليس تحد هذا الافق سوى عواصم اوربا المتقدمة او مثيلاتها ... انه افق مفتوح في كنز المال وفي السلوك الاستهلاكي وفي الانفتاح والسلوك الاجتماعي وسوى ذلك شيء كثير لا يغيب عن أحد . اما في قصر النائب ـ وبقية القصور الامامية ـ فافق الطبقة الحاكمة مسدود ، انه لا يطمح الى اكثر من المحافظة على الواقع ، واغلى اماني هذه الطبقة ان تكون لديها سيارة قديمة !!! وكيف يحلمون باكثر من ذلك وحدود وعيهم لا تتجاوز ذلك ؟! ان للحلم ـ كما للواقع ـ شروطا موضوعية ، ومن لم ير الطائرة او الفيديو او القطار او .. أو .. أو .. ولم يسمع شيئا عنها لا يمكنان يحلم بها . الم اقل ان ظاهرة التخلف شاملة ؟!!

ويبدو واضحا ان الكاتب يرمي الى تصوير الحياة في اليمن زمن الامامة وهي على وشك الغروب ، وهو اذ يركز على قصر « النائب » دون سواه لا ينسى ان يجمل الحياة في هذا القصر موصولة الاسباب بالحياة في قصر « ولي العهد » وفي مدينة « حجة » وما حولها .

ان التحلل الاخلاقي الذي يزكم الانوف في بيت النائب ممثلا بهذه العلاقات الجنسية التي تملأ القصر وتعم افراده لا يتم بين اطراف متكافئة ، فهو يتم بين علية القوم ممثلين بالشريفة حفصة والشريفات الاخريات وبين غلمان صغار جلبوا ليكونوا خدما ، واستمروا يقومون بهذا الدور ــ دور الخدم ــ حين كانوا يرتبطون جنسيا بشريفات القصر !! انها علاقة تتجرد من جميع المشاعر الانسانية التي اكتسبتها خلال آلاف السنين من تطور الجنس البشري ، وترتد الى مستوى الجسد وحده ، الجسد المحروم لاسباب مختلفة : إما لان صاحبه من شرفاء القوم ، واما لان صاحبه رهينة معتقل بلا ذنب اقترفه . ولكن الطرفين معا ــ في التحليل الاخير ــ ضحيتان لهذا الظرف الاجتماعي الذي يصوره الكاتب ببساطة وصدق وعمق . ومن هنا يكتسب « زيد مطيع دماج » صفة الفنان الواقعي . فالشريفة « حفصة » رهينة هي الاخرى كالبطل ، ولكنها رهينة الواقع الاجتماعي الصارم الذي يحرم المرأة من حقوقها جميعا ويقدم لها بديلا كابيا هو حق « الخديعة والنفاق » ، وتحت ستار اغماض العين وزم اللسان ينحط هذا الحق ليغدو فجورا معكوسا . انها مطلقة تسعى الى الحب ولكن حبيبها الذي تسعى اليه ــ الشاعر ــ غارق في نفاقه الاجتماعي وما يدره عليه من المال والجنس ، انه في شغل عنها وعن حبها ... وظروفها لا تسمح لها بالالتقاء بالاخرين لتختار ، ولا اظن ان ظروف الاخرين تسمح لهم بلقائها او اختيارها . نحن امام طبقة مغلقة على نفسها ومغلقة في وجوه الاخرين ، طبقة معدودة الافراد في مجتمع انفصالي يؤمن ايمانا عميقا بعالم الحريم المحكوم عليه بالعفة ، وبعالم الرجال المحكوم عليه بالشقاء لتحقيق شقاء العفة في عالم الحريم . ان فرص الاختيار ضيقة جدا ولذا تسقط النساء ضحيات لهذا المجتمع

الانفصالي الرهيب فاما أن يمر ربيع الشباب دون أن تجد الفتاة فرصتها وتدلف الى « العنوسة » فتضطر الى التماس بعض عزاء لها في احضان خادمها كما تفعل « زهراء » اخت النائب وسواها ... واما أن تجد فرصة ثم تضيع من اليد لان المجتمع فرض عليها هذا الزواج غير المتكافىء ـ الزواج من متزوج عجوز ـ فتضطر الى الطلاق ، ولكن نداء الجسد لا يلبث ان يغدو هتافا يصعق القلب فتمد الضحية يدها الى الممكن مهما يكن وضعه ، وليس هذا الممكن سوى الخادم ايضا كما فعلت الشريفة حفصة ... هذا المجتمع الضيق الذي ينفصل عن المجتمع الكبير يحكم على نفسه بالعفونة والتحلل والانحراف في الوقت نفسه الذي يحكم فيه على المجتمع الكبير بالظلم والاستعباد ومصادرة حقه في الحياة ... انه مجتمع منخور يتآكل ذاتيا ، تتقوض فيه العلاقات تحت بصر أهله دون أن يجرؤ احد على مصارحة نفسه ـ ودعك من مصارحة الاخرين ـ بالذي يراه . هنالك عقد آثم مضمر بين افراده : الا يكون احد منهم صريحا مع نفسه او مع الاخرين ابتداء بالنائب الذي يعرف جيدا ما يدور حوله في القصر ، ولكنها المعرفة الصامتة القابلة بالخديعة ما لم ينقلب الامر الى فضيحة ، ومرورا بنساء القصر ورجاله واحدة واحدة . وواحدا واحدا حتى نصل الى الشريفة حفصة التي امتلأ قلبها حزنا وفاض فراحت ترشق الاخريات بحجارة صراحتها المسنونة كالنبال دون ان تترك لهن فرصة الدفاع عن النفس ودون أن تجرؤ واحدة منهن على الدفاع عن نفسها .. كما اقول انه عقد آثم مضمر رضي، بموجبه كل واحدة هذا المصير الاسود الفصامي فهي حينا سيدة شريفة عظيمة الهيبة وهي حينا اخر تدب الى خادمها في الليل لتختلس رضاه وبعض المتعة . ويزداد الامر انحطاطا وانحرافا ، وينقلب الى امر فيه طعم المأساة حين نعرف ان هذا الخادم ليس وقفا عليها ولا خاصا بها ، ولكنه مضطر الى الانتقال منها الى سواها ، ومع انها تعرف هذا الامر جيدا فهي لا تبتئس ولا تحزن ولا تغار بل تتقبل ذلك بصمت !!

وحين تنحدر العلاقة الانسانية الى هذا الحد يغدو الحديث عن مواطن الضعف في النفس البشرية لامبرر له ، فنحن أمام شخصيات متصدعة من جوانبها جميعا ومدمرة . شخصيات تمارس الجنس بهذه الصورة القبيحة ــ وهي محمولة على ذلك حملا يستوي في ذلك الرجل والمرأة ــ لان هذه الممارسة هي العلاقة الوحيدة التي تؤكـد صلتها بالحياة ، ماذا بقي لهـذا الغلام الصغير الذي اخذ من اهله رهينة ــ اخذه النظام الحاكم ــ فأودع في السجن الرهيب ثم سيق ليكون خادما في قصر النائب الذي شرد أبويه واقرباءه ، وحكم عليه بهذا المصير القاسي ؟ وماذا بقي لهذه الشابة المترفـة التي فرض عليها النظام الحاكم هذه العزلة الرهيبة ففاتها قطار الزواج ، او فرض عليها زواجا غير متكافيء ؟ ماذا عساها تفعل في مجتمع انفصالي يحكم عليهابهذه العفة الشقية ؟ ان نظام الامامة ــ كما نرى ــ هو المسؤول عن تدمير الشخصية الانسانية ، تستوي في ذلك شخصيات خصومـه وشخصيات افراده ، وهو حين يجعل من نفسه مجتمعا آخر منغلقا على نفسه ضمن المجتمع الكبير يكون قد حكم على نفسه بالتعفن والانحلال .

وهذا البوار الاخلاقي لا يصيب النساء وحدهـم ، ولكنه يعـمّ الجميع فالنائب الذي يعرف ــ بلا شك ــ ما يدور في قصـره يغمض العين ، ويعرف ما يدور في المجتمع فيغمض العين ويصمّ الأذن ويتحلى بذكر الله ... هذا النائب نفسه ــ الذي تراكمت في نفسه الموبقـات والانحرافات، فكوّنت شخصيته على شاكلتها ــ لا يستطيع ان يتحرر عن صورته القبيحة ــ صورة الجبان الرعديد المخادع ــ حين يخاطبـه شاعر الإمام بأمر سيارة ولده و ... فاذا هو يعلن ان السيارة هدية لولي العهـد ...

نحن ــ كما نرى ــ أمام سلسلة من الانهيارات تبدأ بالخادم المظلوم والمغلوب على امره الذي سوف يتمرّد على مواطن ضعفه ، ويصبح ان

يكون هذا الخادم الرهينة رمزا للشعب ـ وتمر بالنائب وابنه وشريفاته (البطانة) ، وتنتهي بولي العهد وابنه غير الشرعي .

ان على المرء ان يتوقف طويلا امام حديث القاص عن ولي العهد ، على الرغم من انه ـ اي الكاتب ـ قد مسّ الامر مسّا على طريقة « المس وامض » . ففي قصر ولي العهد من الدعارة ما في قصر النائب والدليل « الابن غير الشرعي » المدّلل ، وعلى هذا ينبغي أن نمضي في القياس والتصور ... ان الناس جميعا يعرفون هذه الحقيقة ، ولكن احدا لا يجهر بها ولا يصارح بها حتى نفسه كما هي حال الناس في قصر النائب . وولي العهد نفسه راغب عن ابنائه الشرعيين شديد التعلق بهذا الابن غير الشرعي ... ترى اكان القاص يرمز بذلك ؟ ايتما حال سواء اكان يرمز ام لم يكن فان السياق العام للرواية يرشح لذلك ويقبله بل يستدعيه . وقد اكون محقا اذا زعمت ان الرمز ههنا يمكن ان يفسر تفسيرات متعددة ...

وعلى هامش قصر النائب تزداد الامور قبحا ودمامة . وقد نجح الكاتب في تصوير هذا الهامش نجاحا بعيدا . هذا الهامش ـ كما نعلم ـ من جموع الشعب المغلوبة على امرها ، ولكن النظام سخّره لخدمته دون ان يلحقه به ليكون جزءا منه ، ولذا ظل الجند (العكفة) في وضع هامشي فلاهم من النظام نفسه ولا هم من الشعب . انهم ملحقون بالنظام لا على سبيل التجانس ولكن على سبيل التبعيّة ، ولذا يشكلون اداة قمع للشعب فيكون مصدرا لاستغلالهم ، يستغلون فقره وجهله ... ويكون النظام مصدر قوة وحياة لهم دون ان يحلموا بالاقتراب منه الا لتقديم الخدمات .

في هذه الجماعة الهامشية التي فقدت حس الشعب الصادق العميق وامتيازات السلطة تتجمّع الانهيارات وتتفاقم الأمراض ، ولذا تبدو

الامراض بينهم اعمق مما هي في القصر وأكثر انحرافا ، فاذا بالحب الذي حوّله القصر الى « فجور معكوس » يغدو ههنا انحرافا اخلاقيا رهيبا فيستحيل شذوذا جنسيا يختفي وراء هذه الهمهمات والهمسات التي يتقاذفها الجند حول الدويدار الحالي ، ويظهر بصورة بالغة الدّمامة والقبح في قصة « الطبشي » والبغلة « زعفرانة » !! وقد استطاع الكاتب ان يعمّق احساسنا بهذا القبح بهذه اللازمة اللغوية القصيرة جدا التي راح يرددها في صفة الطبشي وزعفرانة .... وكشف في اشاراته الخاطفة المتكررة الى هذه القصة عن روح اصيلة فيه هي روح السخرية العميقة اللاذعة وقد برئت من المرارة وداخلها قدر يسير من الحبور ، فهو لا يكاد يذكر « الطبشي »الا مقترنا بالبغلة « الزعفرانة » وما فعلته به ، ولا يتردد ـ على حبه للشريفة حفصة ـ في ان يعبث بلقبها قليلا فيلحقه بالشريفة الزعفرانة !!

وهذه الروح الساخرة ـ التي يندر ان يخلو منها فنان حقيقي ـ تلوح في بعض المواطن الاخرى من الرواية كما في قول الدويدار الحالي ـ وقد سُمع بان النائب امر السائس بربط فروج الحيوانات بعد حادثة الزعفرانة المشهورة ـ : كان على النائب ان يامر بخياطة فروج نساء القصر . او تبدو هذه السخرية في حديث الشريفة حفصة احيانا الى الرهينة حين يبدو متحفظا وقورا فتقول له : معاذ الله يا سيدي ...

وتبقى بعدئذ شخصيتان : شخصية الراوي ، وشخصية الشريفة حفصة ، وكلتاهما ـ على الرغم من الاشارة المتكررة اليهما فيما سبق ـ جديرة بالتأمل الطويل والتحليل المتأنّي . فالراوي واحد من ابناء المجتمع الذي يتحدث عنه ويصوّره ، ولكنه وافد عليه ، ولذا استطاع ان يصوّره بدقة وصدق قبل ان يمتصّه الواقع الاجتماعي فيذوب فيه . لقد ظل الراوي متماسكا ومحافظا على شخصيته على امتداد العمل الروائي على الرغم من محاولة المجتمع الجديد ابتلاعه . وعلى امتداد هذا العمل نجد انفسنا امام جدل خصب بين طرفين هما :

الراوي ومجتمع قصر النائب ، ونحس احساسا عميقا ان الطـرف الثاني ـ القصر ـ يحاول ان يبتلع بلا اكتراث الطرف الاول ـ الراوي ـ، وان يحوله الى مجرد خادم في القصر ، لكن شخصية الراوي تقاوم بلا ادعاء محاولة الابتلاع وتنتصر عليها ، ثم تلفظها وتلفظ مجتمعها ممثلا بالشريفة « حفصة » التي يمكن ان تعد علاقتها بالراوي صورة دقيقة لعلاقة الراوي بالمجتمع الجديد الذي وفد عليه ، وهنا تتحول شخصية الراوي (الرهينة) الى رمز خصب ، وترافقها في هذا التحول شخصية الشريفة « حفصة » كما سنرى .

وكيلا يفلت الخيط من بدنا علينا ان نتبين الى اي مدى كانت شخصية الراوي مؤهلة لهذا التماسك الذي اظهرته ؟ والى اي مدى كشفت عبر حوارها مع العالم المحيط بها عن الواقع الاجتماعي في اليمن زمن الامامة ؟

ان نظرة فاحصة نلقيها على تاريخ الشخصية تكشف لنا عن شاب في صباه المبكر من اسرة مناهضة للحكم الإمامي مناهضة دفعتها الى ان يكون افرادها ضحايا : بعضهم مشرد فار وبعضهم في السجون وهذا الفتى ـ الراوي ـ الذي راى بعينيه ما حل بأسرته ثم سيق رهينة الى قلعة الرهائن في مدينة « حجة » حيث قضى زمنا ثم ساقته الظروف ليكون « دويدارا » في قصر نائب الإمام في مدينة « حجة » يقوم على خدمة النائب وحاشيته . في هذا المجتمع الصغير الخارج على السلطة الإمامية ولدَ « الراوي » ولا بد ان يكون رضع منه وتعلم شيئا من التمرد والضيق بالمألوف والواقع ، لا بد ان تكون فيه بذرة التمـرد والخروج واستعداد للمغامرة وقدر من التماسك . وانا اظن ان هذه الامور هي المكونات الاولى والاساسية لشخصية الراوي ، ولكن هذه المكونات لا تلبث ان تنمو ، ان هذه البراعم الصغيرة تتفتح عبر الحوار والجدل بين صاحبها وعالمه الصغير الذي يغمره في بيت النائب ، وبينه وبين عالمه الكبير الذي يراه رؤية شبه غامضة خارج قصر النائب (يتمثل

في ذكريات الطفولة وفي قصر الإمام وفي ما يسقط اليه من احاديث الجنود عن الماضي وفي الاخبار التي تصل اليه عن اهله ومصائرهم وعن الثوار و . . .) وان كنت اظن ان وعيه ظل حبيس عالمه الاول ـ قصر النائب ـ الا قليلا لسببين :

١ ـ لان الرواية لا تكاد تلتفت الى العالم الخارجي الا التفاتات يسيرة جدا كالحديث عن السجون والدستوريين وعدن وأهل حجة وهم يستقبلون ابن النائب وسيارته والدراسة في مصر . . . وهي التفاتات خاطفة لا تكاد تلمع حتى تخبو .

٢ ـ لان المحيط الخارجي لبيئة الرواية المتمثل في مدينة «حجة» التي يقع فيها قصر النائب ـ او في اليمن عامة ـ محيط ساكن سكون الموت، فالاتصال به لا يقدّم دفعا قويا للحركة الروائية ولعلّ هذا الإغفال لحركة المجتمع الخارجية يكشف بعمق عن هامشية هذا المجتمع وركوده ، فهو مجتمع خامل ساكن لا تدب فيه الروح . انه يتحرك ضمن لعبة الامامة نفسها ، يشارع اهله في قضاياهم الصغيرة على باب محكمة مهترئة يرأسها النائب ، ويغيب عنهم ان يشارعوا في وضعهم الاجتماعي والاقتصادي والانساني المهترىء . . . انهم ضحية التخلف الشامل ، ولذا نحن لا نتوقع منهم ان يحملوا هموما كبرى ، لقد سحقتهم الحياة حتى لم يعد في نفوسهم نزوع الى هم كبير الا اولئك الذين فرّوا بأنفسهم خارج الحدود او اولئك الذين زج بهم الإمام في السجن وقلة يسيرة تعمل تحت جناح الخطر . ان الطليعة المستنيرة قد خرجت من المدينة اما الى السجن واما الى عدن هربا ، وبقيت في البلاد « رعية » الإمام المحكومة بالجهل والتخلف وكهنوت السلطة المرتدية عباءة الدين الفضفاضة . و « رعية » هذا شأنها لا تعرف كيف تتحول الى « مواطنين » أو لا تحلم بذلك لان ذلك يعني الخروج من عصر التخلف والاستبداد والقهر الى عصر جديد سيده « الانسان العادي » لا الامام ولا امراؤه ولا ائمة المساجد . ولسنا نلوم هذه الرعية فليس من

المعتاد ان تشتعل الثورة في نفوس الناس جميعا دفعة واحدة ، انها تبدأ بجماعة مستنيرة ثم رويدا رويدا يمتـدّ لهيبها الى هشيم المجتمع الخـاوي ...

حقا انا لا اعرف كيف اتحدث بيقين عن هذه النقطة !! ان صلة هذا المجتمع الذي يصوره الكاتب بالمجتمع الكبير من حوله واهية جدا ، فهل قصد الكاتب الى ذلك قصدا ؟ لا ادري ، ولست اهتمّ ان اعرف . ولكن الذي اعرفه ـ علم اليقين ـ ان هذا الاغفال رصد بصدق قاس واقع اليمن زمن الإمامة البائدة حين صوّر ـ من خلال الاغفال ـ هذا الموات الشامل المحيط بقصر النائب في « حجة » وفي غيرها من مدن اليمن . وهذا ـ في ظني ـ من اجمل ما تقدّمه هذه الرواية .

لنعد إلى شخصية « الراوي » ونرصدها في ثلاثة مواقف بعد أن رصدنا مكوّناتها الاولى :

آ ـ مرحلة الارتهان في القلعة .

ب ـ مرحلة الدويدار ، وهي اطول المراحل .

جـ ـ المرحلة الاخيرة او المصير الذي اختارته الشخصية ،وسنرجىء الحديث عن هذه المرحلة الى خاتمة المقال .

ـ **المرحلة الأولى :** في هذه المرحلة يبدأ وعـي الشخصية المبـكر بالتفتح على جمال العالم الطبيعي (جمال المدينة) وعلى قسوة العالم الاجتماعي وقسوة السلطة السياسية (فرّ والده هربا من الإمام الى عدن ، وجاء الجند فاخذوا حصانه وانتزعوا الراوي وهو طفـل صغير من أهله) . وبدأت تلوح في هذه المرحلة بوادر التذمر والاحتجاج عليه نظراً لمعاملة الدوادرة العائدين معاملة خاصة في القلعة ، وازدهرت في النفس كبرياء عارمة وميل واضح الى العبث ببعض الرموز الاجتماعية التقليدية والدينية (بالفقيه والدين عامة ، بالحرس ، تدخين السجائـر المحرمة ، الافطار في رمضان ...)

ـ **المرحلة الثانية او مرحلة النضج** : وهي اطول المراحل واهمها ففيها استوت شخصية الراوي عبر جدلها مع المكان (القصر) والمجتمع (سكان القصر وحاشيته وزوّاره) . لقد استقبل الراوي العالم الجديد حين انتقل اليه من قلعة الرهائن بانبهار وخوف ؛ فراح يحتمي بذاته وينكمش داخل قوقعتها امام هذا المجهول الهاجم بلا اكتراث (موقف نساء القصر منه ولا سيما موقف الشريفة حفصة) وتشكل علاقة الراوي بالشريفة حفصة اهم حدث في الرواية ؛ وقد استطاع الكاتب ـ الا في مواطن يسيرة جدا ـ ان يصوّر هذه العلاقة تصويرا حيّا نشمّ فيه رائحة الواقع ونرى قلق الانسان وتحوّلاته دون ان يعبث بمكونات الشخصية الاساسية ودون ان يفرض منطقه على الاحداث ؛ ولذا بدت الشخصيتان (الشريفة حفصة والراوي) في تحوّل لا يتوقف . وركزّ الكاتب على العالم الداخلي لكلتا الشخصيتين اكثر مما ركز على شكلها الخارجي ؛ فعرض تقلّباتها الروحية عرضا قويا يقوّي صلتها بالواقع ويؤكد انتماءها الى الحياة الانسانية بما فيها من ضعف وحزن ومن صلابة روحية ايضا دون ان يحرمها من الطاقة الرمزية . وهذا الامر ـ في ظني ـ هو الذي جعل بعض الباحثين يختلفون في رمزية الشخصيات في هذه الرواية . وينبغي ان نذكر ههنا ان الرمز ـ وهذه مسألة هامة ولكنها معروفة وشائعة ـ يكون اجمل واخصب كلّما ظلّ ملتحما بغمار الاحداث اليومية والحياة الانسانية . ومن هنا بدات بعض الرموز في الادب المعاصر تفقد طاقتها لان معناها الاول غاب من النفوس او تبدّد وبهت واصبح القارىء لا يرى فيها اكثر من تجريد لمعان بعينها .

لقد ظل الراوي ـ الرهينة يحدثنا عن الشريفة حفصة وعن علاقته بها وعلاقاتها بالآخرين حتى انه ليصحّ ان نسمي هذه الرواية ـ كما

لاحظ د. شكري الماضي(١) ــ رواية الشريفة « حفصة » لولا ان الكاتب اراد اولا ان يسجل نهوض اليمن المعتقل والراهن اكثر مما اراد ان يسجل موت الإمامة واندثارها ، وبعبارة اكثر تجريدا : لقد اراد الكاتب ان يعبر عن حركة الواقع وعن الناهض فيه اولا . ان صراخ المولود الجديد اهم بكثير من اصوات حشرجة الموت . اليس كذلك ؟ لقد كانت الشريفة « حفصة » شغل الرهينة الشاغل ــ لاحظ المدلول الرمزي لهذه العلاقة ــ ، وبدت علاقته بها مزيجا عجيبا من الخوف والكبرياء والحزن الممض والقلق والمعاندة والاصرار والضيق جميعا ، ولئن كان في هذا المزيج مقدار واضح من الحب ان فيه من الاشتهاء مقادير !! وهذا هو الذي يجعل هذه الشخصية غامضة وعصية على الرمز في بعض المواطن ، ولكنني احب ان اؤكد ان هذه المواطن التي تبدو فيها الشخصية وقد افلتت من قبضة الرمز هي التي تقوّي احساسنا بواقعية الرواية وصدقها ، فكيف يصح ان نصدّق مثلا ان مراهقا صغيرا قادما من مجتمع انفصالي الى قصر نائب الامام يفض نظره عن نساء القصر بحجة رفضه لنظام الإمامة ؟! ان مثل هذا التصور لا يصحّ ــ بالتاكيد ــ لانه غريب على منطق الحياة ونواميسها .. وكيف يصحّ ان ننكر على امراة مثل الشريفة حفصة ــ وقد خرج من يدها كل شيء : الحب والزوج والعشيق و ... ــ ان تتعلق بعض التعلق بالرهينة ــ الراوي بحجة ارتباطها بنظام الامامة ؟ ان « زيد مطيع دماج » لا يتنكر لحقائق الحياة الصلبة ليكسب رمزه مزيدا من الصقل والتهذيب ، ولكنه يؤثر ان يتركه خشنا تعلوه النتوءات في غير موطن فكانه بعض لآلىء البحار في اصدافها .

ما اكثر من نعرف من الرجال الذين يرتبطون بامراة من طبقة اخرى على الرغم من احتقارهم لهذه الطبقة ، وقل مثل ذلك في امر النساء

(١) انظر « اضواء على الرهينة » بحث مخطوط اعده د. الماضي للنشر في مجلة «اليمن الجديد » ، ولعله نشر .

دون أن يعني ذلك الخروج من تلك الطبقة او مقاطعتهـا او ذوبـان الطرف الآخر فيها ، بل يعني حواره معها . على هذا النحو ينبغي أن ننظر الى شخصية الشريفة « حفصة » والى علاقة الراوي بها : كيف بدأت ؟ وكيف تطورت ؟ وإلام صارت ؟ وحينئذ سوف ندرك ان علاقة الراوي بالشريفة « حفصة » ظلت علاقة موصولة الأسباب بالحياة بقدر ما هي موصولة الأسباب بالرمز . وسوف نرى في حديثنا عن خاتمة الرواية ما يؤيد هذا الزعم ويثبته .

وموقف الراوي من شاعر الإمام موقف واضح ، فهو يكن لـه الكراهية ويعلنها على حد سواء ، ولا يتردد في صفعه اذا سنحت له الفرصة ، ولست ادري السبب اهو النزاع على امراة واحدة ام هو ادانة ورفض للمثقفين الذين باعوا ضمائرهم اذا رأينا شاعر الامام رمزا لهم ؟ أم هما الامران جميعا ؟ ليس ببعد .

وعلاقة الراوي بالمجتمع الهامشي في القصر علاقة طيبـة فيها قـدر واضح من الاطمئنان ، فهو لا يستغربه ولا ينفر منه على الرغـم من همهماته المشبوهة ، بل يراه قريبا منه ويتحدث عن بعض افراده في غير موطن حديثا تسري فيه روح الفكاهة والحب . ولكنه ــ على الرغم من ذلك ــ لا ينتمي اليه فيكون واحدا من افراده ، ولعل هذا الموقـف الدقيق يقوّي فكرة « الرمز » فهذا المجتمع الهامشي جزء من الشعب ، ولكنه جزء مغلوب على امره لا يعرف حقيقة هويته ، ولا اين ينبغي ان يكون . انه ضائع في انتمائه الاجتماعي لا القصر يقبل به الا تابعا ، ولا هو يقوى على الانفكاك عن القصر والدخول في غمار الشعب ، ولذا يظل خارج متن الحياة . انـه احدى ضحايا النظام الإمامي المتخلف ، ومن هنـا جاء تعاطف الراوي مع هذا المجتمع وسخريته الصافية البريئة منـه وشعوره بالقرب منه ، بل انه كان يحلم يوما بأن يكون جنديا كأحد هؤلاء الجنـد .

ويبدو الصوت السياسي المباشر في هذه الرواية خافتا حتى الهمس، فأصداء الاحداث السياسية الجليلة تنتهي فتلفّ الرواية لفاً في غير صراخ او عويل او منابر للخطابة والادعاء . ومنذ بداية الرواية ندرك اننا أمام وضع اجتماعي نجم عن وضع سياسي فالراوي واحد من رهائن الإمام انتزعه الجند من أهله عقابا لهم ليكون رهينة بعد ان فرّ والده الى عدن. وقبل الرواية بقليل تقع ثورة ١٩٤٨ م فيقتل الامام ، ويفرّ ولي العهد ليعود منتصرا بعدئذ فيحزن الراوي لاخفاق الثورة ، ولكنه يتعزّى بان اليمنيين هم الذين قتلوا إمامهم بأيديهم – وتبدو هذه القضية ذات خطر كبير في تفكير المؤلف ، ولعله يردّ بذلك على زعم سياسي معروف يردده قوم في غير حق – ويرفض الراوي ان يعجن القار بالنار احتفالا بانتصار الإمام الجديد مما يذكرنا بالمكونات الاولى لشخصيته ويعزّز اقتناعنا بان الراوي – الرهينة رمز للشعب .

واحب ان انبّه هنا الى خطأ وقع فيه المؤلف وهو يرسم شخصية الراوي فنحن في ص ٧٧ من الرواية نسمع الراوي وهو يقص علينا ان النائب قد اختاره لفرك قدميه ورجليه بدلا من الدويدار الحالي ، ثم نراه في ص ١١٤ من الرواية يزعم انه يحتقر هذا العمل ولا يتصور نفسه يقوم به تحت اي ظرف !!

وتوشك شخصية الشريفة « حفصة » ان تضارع شخصية الراوي اهمية : فهي أكثر الشخصيات حيوية ورشاقة ونموا . وفي بناء هذه الشخصية – كما في بناء شخصية الرهينة – يحرص المؤلف على امرين معاً :

أ – التكوين الداخلي للشخصية .

ب – تفاعل هذا التكوين مع البيئة المحيطة بكل ما فيها ومن فيها ، وبذلك يحقق لكلتا الشخصيتين قدرا كبيرا جدا من الحيوية والنمو والمعقولية .

ان الشريفة حفصة ـ كما قدمت ـ ضحية من ضحايا النظام ، ولكنها في الوقت نفسه جزء من هذا النظام ، ومشبعة بقيمه وتراثه وامتيازاته ولذلك نراها تستهلك الاخرين (الدويدار الحالي) كما تستهلك الصابون ... تستقبله يوم كان حاليا ، وتستنزف دمه وروحه وجسده فاذا مرض بالسل القت به بعيدا وراحت تصمه بالمسلول ثم مضت تبحث عن دويدار حال آخر ... وهي في هذا كله صورة لهذه الطبقة الحاكمة التي لا ترى في الناس سوى ادوات استهلاك لراحتها ... ولكن الشريفة « حفصة » تذوق بعدئذ مرارة الحب من طرف واحد ، وحين تخفق فيه لا تجد مفراً من البحث عمن يلبي نداء الجسد ، فترى في الراوي البطل خلفا للدويدار الحالي وللحبيب ، وهنا نلحظ تغيراً واضحا في سلوكها فهي تزداد اقترابا من الرهينة كلما ازداد الحب والحياة ابتعادا عنها حتى تجد نفسها في النهاية وجها لوجه أمام قدر قاس : ان تحب دويدارها الرهينة وتتعلق به وتدافع عنه . ويدفعها الحب الى تعرية الاخريات دون احتراس والى طائفة من التصرفات الغريبة دون حذر . وعلى الرغم من ان الكاتب قد غالى بعض المغالاة في تصوير هذه التصرفات الا ان شخصية الشريفة « حفصة » ظلت شخصية الانسان المأزوم حتى الاختناق الذي لا تملك له حلا ، ولكننا لا نملك الا ان نتعاطف معه بعمق ونشفق عليه . لقد اوشك الحصار ان يحولها الى عاشقة ، واوشك العشق ان يحولها الى انسان سوي .

ومهما يكن موقف الكاتب من هذه الشخصية التي تنغرز في النفس كنصل فانه قد استطاع من خلالها ان يصور بواقعية عميقة حركة المجتمع اليمني وهو يصر على نفض ثيابه وايديه من الماضي مهما كانت المغريات ، وأن يخلف هذا الماضي وراءه وهو يحترق ، ويغذ السير الى المستقبل ، ويبدو ذلك واضحا في هذه **النهاية الرمزية** البديعة فالرهينة البطل يخلف الشريفة « حفصة » وراءه رغم نداءاتها وتعلقها به ويمضي ، ويخلف معها كل رموز العالم القديم المتخلف

الساكن كالطبشي والبورزان والجند ويخلفقيوده وأسره...واجمل من هذا انه يخلفها - اي الشريفة حفصة - بين القبور في الليل ويمضي في اتجاه المستقبل (الوادي والسهول) دون أن ينظر وراءه . ليبق ما بقي من الماضي في القبور لانه صار بحكم أصحابها او هو في طريقه السريع الى ذلك ، اما أبناء الشعب المظلومين فليحرقوا ظلمهم ويمضوا سريعا الى المستقبل مخلفين وراءهم رموز العالم القديم جميعا .

وأحسب - في غير مغالاة - ان القصص العربية التي تنتهي نهاية رمزية بديعة على نحو ما انتهت رواية (الرهينة) قليلة جدا . والمدقق في هذه النهاية يرى امورا اخرى غير ما قدمت كالليل العابس وانتهاء الاصيل ؛ والصمت الذي حجز بين الرهينة والشريفة « حفصة » ؛ والحجارة التي راحت تقذفه بها ، وصياحها الذي يناديه . وظلمات الجبال المطلة على الوادي الوحش المنحدر الى المستقبل المجهول . وانه لمن اليسير جدا - بل من الضروري - ان ننقل هذه الامور من مستوى الرمز ، فقد انقطع الحوار بين الشعب والإمام وحل محله الصمت ثم الفراق الابدي ؛ وراح ممثلو النظام القديم يحاولون اعادة الامور الى سابق عهدها دون جدوى بالقوة حينا وبالكلام حينا آخر . وبدا طريق المستقبل موحشا تلفه الظلمات . ولكن الشعب اختار هذا الطريق وهو يتوقع أن يدفع ثمن اختياره . ان الثورة كلمة جميلة جدا ، مثيرة ومغرية ؛ ولكن تحقيقها عمل دؤوب مملوء بالمرارة والشقاء .

« عاد الصمت بيننا مع انتهاء الاصيل واطباق الليل العابس وسكون المقبرة الموحشة ... قالت وقد مضى الوقت الى الظلام الدامس ... لن أتركك . ستتركنني كرها عنك . ووثبت قائمة حيث اخذت حجرا من الارض لتقذفني به ؛ لكنني كنت قد اطلقت لساقي العنان ؛ فابتعدت وانهالت خلفي الحجارة المقذوفة منها ... لم اتوقف برغم إشفاقي عليها .

وعلا صَّياحها بصوتها المبحوح الذي احبه يطرق مسامعي ، وتلقتني ظلمات الجبال المطلة على الوادي الموحش المنحدر الى المستقبل المجهول .. وانا اتوقع صوتها او حجرا مقذوفا منها سيقع على ظهري ... لكنني كنت قد قطعت مسافة كافية في طريق جديد مؤدٍ الى المستقبل ، مخلفا ورائي صوتها المبحوح المحبب الى قلبي ، وذكرياتي مع صاحبي المرحوم والبورزان والطبشي الذي فدغت البغلة راسه وزملائه الجند المنشدين : يارهينة قد امك فاقدة لك .. دمعها كالمطر !! » .

على هذا النحو ينتهي هذا العمل الروائي الجميل . ولعل مما يجعل « الرهينة » عملا فنيا باقيا انها تصور ـ وتسجل في آن ـ المجتمع اليمني في حالة حركة شاملة الى الامام . فالجميع يتجهون الى المستقبل مخلفين وراءهم الماضي على نحو ما راينا في شخصية الراوي الرامزة . وفي خلفية الرواية تتردد اصداء ثورة ١٩٤٨ وبداية التغيير . ان توازنا واضحا يقوم بين « الرهينة البطل » على المستوى الفردي وحركة ١٩٤٨م على المستوى الجماعي ، الا ان بطل الرهينة قد تخلص من النهاية السوداء التي صارت اليها حركة ١٩٤٨م ، وتوج كفاحه بالنصر والاتجاه نحو المستقبل الذي يرفرف بجناحيه جميلا كالحلم ومثيرا كالدهشة .

★ ★ ★

الملك أوديب والواقع الإنساني

اندريه بونار
ترجمة: سهيل محمّد أبوفخر

لا تزال مأساة الملك اوديب اشهر مأساة إغريقية عرفناها منذ القدم ، كما لا يزال تأثيرها ساريا على المجتمعات المعاصرة . قد نستغرب ذلك لان قصة هذه المسرحية تشذ عن جميع القصص الاسطورية القديمة ، التي لا تخلو من الشذوذ أيضا ، ولان الشاعر لم يقدم اي جهد في سبيل اخفاء طابعها الغريب . رجل يقتل اباه دون أن يعرف انه ابوه ، يتزوج أمه صدفة ، فتعاقبة الآلهة على هاتين الجرمتيين ، علما بانها ــ هي نفسها ــ التي رسمتها له من قبل ان يولد . يعترف أوديب بهاتين الخطيئتين اللتين لا نعتقد انه مسؤول عنهما ، ويقر بحكمة الآلهة ... دين غريب ، اخلاق لا منطقية ، مواقف لا واقعية ، سيكولوجيا اعتباطية ــ ترى بم تعنينا هذه القصة اذن ؟ اننا بمأمن عن مصير اوديب ، ومستعدون لان نجيب : انها لا تعنينا بشيء ... على الرغم من ذلك ، إن هذه التراجيديا ــ والشاهد موجود ــ تسيطر علينا تماما .

يتميز الفن بقدرته على ان يتزود بمادة متواضعة او موضوع من معتقدات عصر ما ، وان ينجح مع ذلك بتقديم عمل فني يتخلص من شرك عصره ، ويخلد على مر الزمن ، يأخذ قيمة شمولية عامة ، ويؤثر في كل منا ، وفي صميم انسانيته الخاصة . من قصة اوديب شبه العبثية ، من حبكة المصادفات الفظيعة ومن الجرائم التي لا تخرج عن إطارها ، من الارادة الالهية التي تزدري وتهاجم العقل والمنطق ، من المآسي التي لا مبرر لها (ومتى كان الشقاء مبرراً ؟ متى صوب الرشاش ليقتل المجرمين فعلا ؟ متى كان السرطان منطقيا ومستحقا ؟ إن الآلهة القديمة قريبة للرشاش والسرطان اكثر من قربها من العدالة الشاملة او من الرحمة السماوية ، انها تعبر فقط عن الطابع الحتمي لقوانين الواقع البشري) ، من كل ما يبدو عبثيا ، صنع سوفوكليس مأساة اثارت فينا ضيقاً أبدياً: انها مأساة عيشنا في عالم تحكمنا قوانينه ، مأساة مساهمتنا — جسداً وروحاً — في آلية ميكانيكية ، لا حول لنا ولا قوة إزاءها ، تسحقنا عندما تدق ساعة الصفر ، دون ان نكون قد فعلنا شيئا ، سوى اننا قد تصرفنا بملء ارادتنا الطيبة ، ولمجرد اننا بشر .

إن قصة أوديب ، في العرف الاسطوري ، قصة طفل لا ينبغي له ان يولد ، قصة كائن بشري خلق لان يصبح وكيلا معتمداً للتعاسة والموت لدى ذاته ولدى ذويه ، لمجرد انه ولد ضد ارادة الآلهة . لقد جعل سوفوكليس من هذا الموضوع الاسطوري مأساة كل انسان حي وكل انسان عامل ، سواء كانت اعماله حسنة ام سيئة ، حكيمة او بليدة ، الانسان الذي — لمجرد انه يعيش ويتصرف في اطار الواقع الانساني — يسقط تحت وطأة القانون الاساسي الذي يحكم الواقع ، والذي يلزمه بأن يأخذ قسطه من العذاب والموت الموجودين في صميم الحياة مثلما توجد البذرة في الثمرة .

إن خطيئة أوديب — الجريمة الاساسية لكل انسان — هي انه قد ولد ، فما الحياة بذلك سوى دوامة تنتج الموت ، وما الولادة سوى اكتشاف لهذا الموت .

- ١ -

« انظر ايها المشاهد هذه الالة المركبة باحكام ، وهي تدور ببطء طوال الحياة البشرية ، هذه الالة الكاملة التي ابتكرتها آلهة الجحيم ، لتقضي على انسان ما » .

تحت هذه العبارة ، يرتفع الستار لدى كوكتو عن هذا الاوديب المصري المسمى بحق « الآلة الجهنمية » ، اننا نرى ان هذا العنوان يتوافق مع العمل الفني القديم ، لانه يعبر عن دلالته وعن مساره في آن واحد .

لقد طبق سوفوكليس فعلا احداث الدراما التي الفها كما لو انه قد ركب آلة ما . إن نجاح الكاتب في التركيب يضارع براعة من نصب الفخ لاوديب ، كما ان الاحكام التقني لهذه الدراما يوحي لنا ، في مسيره الدقيق ، بالتقدم الالي للكارثة التي رسمها بعناية فائقة « لا ندري من » . آلة جهنمية او إلهية تدمر السعادة عبر ممارسة الفضيلة : اننا نشعر بالمتعة اذ نرى جميع الاحداث والتفاصيل تفترض نفسها بحيث ان تؤدي الى هذه النتيجة الحتمية ، كما أن جميع الشخصيات ــ واوديب اولها ــ تساهم في تقدم الاحداث الصارم دون وعي منها ، فما هذه الشخصيات بذلك سوى قطع من تلك الالة ، انها الاطار والعجلات التي تحمل الحدث الذي لا يستطيع ان يتقدم بدونها . انهم يجهلون المهمة التي القيت على عاتقهم مثلما يجهلون الهدف الذي تتقدم نحوه الالة المنغمسون بها . يشعرون بأنهم كيانات بشرية مستقلة منفصلة عن تلك الالة الغامضة الملامح ، القادمة من بعيد . لا تشغلهم سوى أمورهم الخاصة وسعادتهم التي حصلوا عليها بقوة شخصيتهم عبر ممارستهم الشريفة لمهنتهم كبشر ... فجاة ، يلاحظون على بعد مترين منهم ، تلك الدبابة الضخمة التي صنعوها بأيديهم بلا معرفة ولا دراية ، وما هذه الدبابة سوى حياتهم الخاصة التي تسير فوق رؤوسهم وتسحقهم .

يقدم لنا المشهد الاول صورة رجل في قمة العظمة الانسانية: انها صورة الملك اوديب وهو يقف على درج القصر بينما يقف الشعب امامه متوسلا ، فيتطوع كاهن لينطلق باسم هذا الشعب ، ملتمسا حكمة الملك وبصيرته . لقد انقض الشقاء على طيبا وافسد بذور الحياة فيها . كان اوديب قد انقذ طيبا من « السفنكس » فيما مضى ، وعليه ان ينقذها اليوم ايضا . انه في نظر مواطنيه « اول وافضل انسان » قام بمجموعة من الاعمال المتميزة الباهرة . لم يجعل سوفوكليس من هذا الملك العظيم اميرا مغرورا او سيدا عنيدا اسكره حظه من هذه الحياة ، بل منحه كل مشاعر الحب لشعبه . كان قد فكر وتصرف قبل ان يأتي هذا الشعب ليخضع اليه ، اذ ارسل صهره « كريون » الى دلفس مكرسا بذلك قدرته على اتخاذ القرار . ومع ذلك ، نراه الان ينفعل اذ يناشده الشعب ويصرح بانه يعاني اكثر من اي انسان في طيبا ، لانه يتألم من اجل طيبا بكاملها . لا شك انه يقول الحق لانه يشعر بمسؤوليته عن الوطن الذي يدير شؤونه ويحبه . منذ بدء الدراما ، تجسد سيماء هذا الرجل اسمى الفضائل التي يتحلى بها الانسان والقائد . لا يمكن للالهة ان تستفيد من غروره او من حماقته لتنتقم منه اذن ، لانه ليس مغرورا ولا احمقا . انه انسان مستقيم استحق نصيبه من هذه الحياة نتيجة نبل طبيعته ، ولكن ... هيهات ! ففي نفس المكان وفي اعلى الدرج ، سيظهر علينا في المشهد الاخير منفيا دامي العينين ـ اليست هذه الصورة صورة ذروة البؤس بعد قمة العظمة ؟ !

لن نفاجأ بهذا التحول لاننا نعرف النهاية . تسيطر على اقوال الشخصيات ، منذ بدء المسرحية ، وبدون قصد منها ، مسحة من السخرية ، وما هذه « السخرية المأساوية » سوى اخطار لنا بالنهاية الاليمة . ان هذه الشخوص تجهل فعلا الدراما التي رميت بها ، تلك الدراما المبرمة ، والتي لا ينقصها سوى ان يرى النور فظاعتها ، انها تتفوه بتلك العبارات ، دون ان تقصد اي معنى آخر غير المعنى العادي الذي يفهم منها . اما بالنسبة للمشاهد الذي يعرف كل شيء ، ماض او آت ،

تأخذ هذه العبارات معنى مختلفا تماما ، معنى منذرا ومهددا ؛ يشعر المشاهد بتلك العبارات التي تتقدم عبرها الشخصية المسرحية ، وكأنها قطعة أرض متحركة ستواري البطل في احشائها . والشاعر يعرف تماما جهل شخوصه لهذه الحقيقة ومعرفة المشاهد لها . ان التناقض بين هذين الفهمين لتلك العبارات كبير جدا ، اذ ليس هنالك من لعبة اسلوبية: اننا نحس هذه العبارات الساخرة كما لو انها قد تشكلت رغم انف قائلها ؛ لقد تشكلت على شفاه الشخوص ، بفعل القوة الغامضة الكامنة وراء الحدث ، أما الالهة فهي تسخر من طمأنينة البشر المغلوطة ، أولئك الذين يعتقدون بأنهم يعرفون ما يقولون . في حين انهم يجهلون معنى حياتهم ذاتهـا .

يتكون البناء الدرامي من اربع « وقائع » رئيسية ، يوجه القدر في كل منها ضربة محكمة لاوديب ، حتى تصرعه الضربة الاخيرة ، ويستطيع المشاهد أن يفهم غاية هذا التركيب ، وهو يرى هذه الخطوات الاربعة التي يصنعها القدر لاوديب ، واذا ما كنا لا نستطيع ان نتصور الطريقة التي ستوجه الالهة فيها ضربتها لهذا الانسان ، اذ يخلق الشاعر في كل مرة موقفا جديدا ، يتناقض مع الاسطورة ، فإننا ندرك ، على الفور معذلك: ترابط الوقائع مع بعضها البعض ، وتآلف المشاهد الاربعة المتتالية التي يتقدم الحدث المسرحي بواسطتها نحو نهايته بانتظام . ان كل ما هو بالنسبة للمشاهد تسلسل منطقي وتنفيذ منهجي لمخطط دبرته الالهة يبدو بالنسبة لاوديب . على عكس ذلك ، وكأنه سلسلة حوادث عرضية صدفوية ، لا يستطيع أن يدرك تسلسلها مطلقا . ان هذه الحوادث لا تفعل شيئا بنظره سوى أنها تقطع او تحرف المسار المستقيم الذي يعتقد بأنه يتبعه وهو يفتش عن قاتل لايوس . تقود أوديب يد حديدية ، بمسار مستقيم فعلا . نحو هدف لا يدركه ، نحو معرفة القاتل (أي نحوه هو) . كما اننا نراه يتوه في دروب متباعدة : ان كل حدث جديد يدوخه ، وإن كان يقابله بنوع من السرور أحيانا اذ لا شيء ينذره . اننا نتابع في سير

الاحداث . وفي آن واحد معا ، حركتين متميزتين : شعاع ضوء يتقدم بخط مستقيم نحو الظل من جهة ، ومن جهة اخرى مسيرة متخبطة ، مسيرة دائرية لهذا الكائن الذي تفاجئه الاحاجي الغامضة ، وتجذبه اكثر فاكثر نحو المركز المضيء دون ان يشك بشيء . يلتقي الشعاعان فجاة ، كما تلتقي الفراشة بالنار . فينتهي كل شيء بلحظة واحدة .

ان الاداة الاولى التي يستخدمها القدر لتوجيه ضربته الى اوديب هو العراف « تيريزياس » . كان اوديب قد استدعى هذا الشيخ الاعمى لمساعدته في القاء الضوء على مقتل لايوس حيث ان ابولو جعل من نفي القاتل ثمنا لخلاص طيبا . ان تيريزياس يعلم كل شيء : فالاعمى بصير . يعرف أن من قتل لايوس هو اوديب ، ويعرف ان اوديب هو ابن لايوس . لكنه لا يفصح عن ذلك لان احدا لن يصدقه . يتراجع تيريزياس امام العاصفة التي يمكن ان تثيرها هذه الحقيقة ، فيرفض ان يجيب ، وهذا امر طبيعي . ومن الطبيعي أيضا ان يغضب أوديب لانه يرى أمامه رجلا يكفيه أن يتفوه بكلمة واحدة حتى تنجو طيبا ، لكنه يرفض ان يتكلم لانه لا يريد أن يثير اية فضيحة للمواطن الصالح « اوديب » الذي يلتبس عليه الموقف فلا يجد له سوى تفسير واحد : لا بد ان يكون تيريزياس متواطئا مع الجاني الذي لا يريد ان يكشف عنه . من هو المستفيد من قتل لايوس يا ترى ؟ بالتأكيد ليس هناك سوى « كريون » ولي عهده . النتيجة : كريون هو القاتل الذي نبحث عنه . يعتقد أوديب فجاة أن بحثه يكاد ان ينتهي ويغضب من تيريزياس الصامت ، لدرجة انه يتوقع اشتراكه في المؤامرة . ان هذا الاتهام الذي يوجهه أوديب للكاهن يولد عند الكاهن موقفا جديدا بالضرورة . وهكذا نرى ان اللعبة السيكولوجية الجارية بدقة تقدم عمل الالة الجهنمية . طالما ان تيريزياس قد اثير ، فلن يستطيع الا أن يفصح عن الحقيقة « قاتل لايوس هو انت ... » . هي ذي الضربة الاولى ، وها هوذا أوديب وجها لوجه امام الحقيقة التي يبحث عنها والتي تعنيه هو وحده . وفي سياق المشهد الذي يسيطر الغضب على أجوائه ، يذهب تيريزياس ابعد من ذلك اذ يكشف

تقريبا عن الحقيقة المفجعة : « قاتل لايوس من طيبا . لقد قتل اباه وانتهك سرير امه ... » . لا يقنع اوديب بهذه الحقيقة التي يقولها تيريزياس ، اذ يعلم انه لم يقتل لايوس ، وانه ابن ملك كورنتا ، وبانه لم يكن لديه ما يفعله في بلاد طيبا حتى اليوم الذي انقذها فيه من « السفنكس » وهو في حداثته الاولى . يعود الى بيته على غير هدى ، لكنه يبقى ثابت الموقف : سينقض بنفسه على هذه الحقيقة المغلوطة التي يقدمها القدر له ، الا وهي مؤامرة كريون التي يتصورها .

تتدخل جوكاستا ، الاداة التي تختارها الآلهة لتوجيه ضربتها الثانية لاوديب ، في النزاع الذي يتفجر بين زوجها واخيها . انها تريد ان تهدأ الملك وتبث الطمانينة فيه حيال اقوال تيريزياس ، وتعتقد بانها قد نجحت في ذلك حالما تسوق له برهانا مقنعا يكشف كذب التنبؤات : كان قد تنبأ عرّاف للايوس فيما مضى ان ابنه سيقتله ، لكنه قتل على ايدي اللصوص الذين تعرضوا له على مفرق الطرق اثناء سفرة كان يقوم بها في الخارج ، والطفل الوحيد الذي انجبه مات بعد ثلاثة ايام من ولادته على الجبل حيث ترك وحيدا . كيف يمكننا ان نصدق العرافين اذن ؟

تريد جوكاستا ان تبعث الطمانينة في اوديب ، لكن اقوالها تزعزع ثقته ببراءته للمرة الاولى . في الالة الجهنمية نابض صغير يمكن له ان يحوّل اليقين الى شك والاطمئنان الى ضيق نفسي ، وقد لمست جوكاستا هذا النابض بغير ارادتها ، اذ انها ذكرت وهي تروي قصة مقتل لايوس احدى التفصيلات التي لا يفهم منها شيئا ، والتي تقال في سرد رواية ما ، دون ان يفكر بها قائلها : قتل لايوس خلال مروره « بمفرق طرق » . كان لتحديد مكان القتل اثرا كبيرا في لاشعور اوديب اذ اثار مجموعة من الذكريات المنسية ، فاستحضر الملك فجاة ذلك المفرق ونزاعه مع سائق العربة ، وذلك الشيخ الذي ضرب اوديب بالسوط ، وغضب اوديب المفاجيء والضربة التي وجهها للشيخ ... ترى هل يصدق تيريزياس ؟ لكن اوديب لايزال يشك في تلك الاحداث التي قادته للمفرق . عندما

قالت جوكاستا ان حادثة القتل قد حصلت على مفرق ثلاث طرق ، بينما كان اوديب يستسلم لذكرياته ، تابعت حديثها وروت قصة الطفل المتروك على الجبل ، هذه القصة التي كان عليها أن تدخل تفكير أوديب في طريق خطرة . ولئن كان من المستحيل بالنسبة له ان يفترض بانه قد قتل والده ، فانه ملزم بأن يقبل الحقيقة القائلة أنه هو الذي قتل لايوس ... القى على جوكاستا حينئذ وابلا من الاسئلة ، متمنيا أن يجد في القصة التي ترويها نقطة لا تتطابق مع حادثة القتل التي اقترفها . « اين يقع ذلك المفرق ؟ » في نفس المكان . « متى حدث ذلك ؟ » في نفس الوقت . « كيف كان ذلك الملك ؟ كم كان عمره ؟ » . اجابته جوكاستا قائلة « كان طويل القامة . وكان الشيب قد بدأ يخط في رأسه » ، ثم قالت كما لو انها قد تبينت ذلك للمرة الاولى : « كان يشبهك قليلا » . اننا ندرك مدى قوة سخرية القدر ، « هذه السخرية المساوية » ، كما اننا ندرك المعنى الذي يستطيع المشاهد ان يفهمه من هذا الشبه ، وان كانت هي تجهل ذلك ... ان احدى التفصيلات لا تتفق مع الحادثة التي حصلت له مع ذلك لان الخادم الوحيد الذي استطاع ان ينجو من مذبحة المفرق كان قد صرح (سنكتشف فيما بعد انه كان يكذب ليثبت براءته) ان سيده ورفاقه قد قتلوا جميعا من قبل عصابة من قطاع الطرق . لكن اوديب يعرف انه كان وحيدا حينما قتل تلك الجماعة ، لذلك طلب ان يفتشوا له عن الخادم . انه يتشبث بهذا الامر المغلوط ، فيحين أن المشاهد ينتظر الكارثة التي ستحصل جراء لقاءاوديبوالخادم.

هجوم القدر الثالث : رسول كورنثا ... في المشهد السابق ، اخبر اوديب زوجته بنبوءة نبيء بها وهو في صباه : سيقتل والده ويتزوج امه. كانت هذه النبوءة سبب مغادرته لكورنثا باتجاه طيبا . اما الان فان رسولا من كورنثا يأتي ليخبره بموت الملك بوليب الذي يفترض ان يقتل على يد اوديب حسب النبوءة ، فقالت جوكاستا بلهجة المنتصر : « هي ذي نبوءة كاذبة ايضا » ! فما كان من اوديب الا ان يقاسمها فرحتها ، لكنه رفض ان يعود الى كورنثا ، خوفا من ان يتحقق التهديد الالهي

الثاني . تطوع الرسول حينئذ ليطمئنه من استحالة ذلك . مثلما فعلت جوكاستا قبل قليل : سيلامس هذا الرجل ايضا ، بارادته الطيبـة ، قطعة اخرى من تلك الالة ، فيستعجل حصول الكارثة . « لماذا تخشى سرير ميروبا ؟ انها ليست امك » . اثارت هذه العبارة فضول اوديب فالح معرفة الامر . انه الان على بعد فراسخ من قتل لايوس ، لم يعـد يفكر الا في معرفة سر ولادته . اخبره الرجل حينئذ انه كان قد اخذه من احد رعاة سيترون ، وهو لايزال صغيرا ، ثم اعطاه لملك كورنثا الـذي تبناه حينذاك . لقد فهمت جوكاستا كل شيء دفعة واحدة ، وبلمـح البصر دمجت النبوءتين الكاذبتين في نبوءة صادقة . انها ام ذلك الطفـل الذي ترك على الجبل ، ولكم كانت تفكر بمصيره البائس ، لذا كانـت الاولى التي فهمت شيئا ما عندما سمعت قصة الطفل المهجور ، في حين ان قصة طفل لايوس لم تسترع اهتمام اوديب مطلقا . ان احجية ولادته هي التي تشغله الان كليا . عبثا ترجوه جوكاستا الا ينتهك حرمة هـذا السر ، لكنه يعتقد ان طلبها نابع من غرور النساء : ستخجل الملكة مـن ولادة زوجها الغامضة التي يعثر هو بها . « انا ابن القدر ، لا تعيبنـي ولادتي ، فالقدر امي وقد انشاني عبر السنين . وهاانذا اصبحت كبيرا مهما كان اصلي » . حقا ، انه كبير وعظيم . لكن القدر لم يمنحه تلك العظمة ـ التي حصل عليها بحسن تصرفه ـ الا ليستردها من جديد ، وليسخر من صاحبها .

يكفي فقط ان تحصل المواجهة بين رسول كورنثا وراعي سيترون ، حتى يوجه القدر ضربته الاخيرة لاوديب . وتقتضي براعة الشاعر ان يكون هذا الراعي هو نفس الخادم الذي نجاه من دراما المفرق : ان هم الاقتصاد يتوافق مع الاسلوب البسيط في التاليف لدى سوفوكليس . ان الدراما التي تتابع حلقاتها بهذه الدقة وبهذه السرعة لا تسمح ابـدا الا بما هو ضروري . لقد اراد الشاعر ، اضافة الى ذلك ، ان يفهم اوديب دفعة واحدة ، وعبر كلمة واحـدة : الحقيقة كلهـا . لم يقتل لايوس فحسب ، بل هو ابن لايوس ايضا . لو اتت هذه المصيبة على دفعتين

لما كان لها القوة الدرامية نفسها . دفعة واحدة ، تنزل هذه الكارثة كالصاعقة على راس اوديب ، لان شخصا واحدا يملكها : عندما يفهم الملك من خادم ابيه انه ابن لايوس ، فلن يحتاج ان يسأل عمن قتل لايوس . الحقيقة تعمي البصر ؛ لذا نراه يسارع لان يفقأ عينيه بالكلاليب في حين تنتحر جوكاستا شنقا .

تبدو المشاهد الاخيرة للدراما وكأنها خاتمة بطيئة للمحمة لم تنقطع عن استعجال الامور . لقد شفى القدر غليله الان ، فأوقف مسيره واعاد لنا انفاسنا . تسكن حركة الحدث المسرحي المدوخة ؛ تسكن فجأة في رثاء غنائي ، في الوداع والتحسر : وفي العودة لانفسنا . تتجه الدراما بمجموعها نحو اللحظة التي يتعرف فيها اوديب على حادثة القتل المدبرة من الالهة ، هذه الحادثة هي الجريمة الحقيقية في المسرحية ، لانها جريمة قتل بريء ... لقد انتهى الرعب الان ويمكن للحنجرة أن تحل تشنجها ؛ كما يمكن للدموع أن تنبثق . وهكذا ، يتحول الرعب الى شفقة .

— ٢ —

اننا نفكر ... لكن شاعرا كبيرا لا يكتب شيئا من اجل ان يحملنا على التفكير ، ولا تكتب التراجيديا الا من اجل تحريك مشاعرنا ؛ ومن اجل بعث المتعة فينا . انه لامر خطير اذن ان نتساءل عن معنى عمل شعري وأن نصوغه بعبارات ذهنية . على الرغم من ذلك ـ اذا لم يكن امام تفكيرنا حاجز عازل ـ فان كل عمل يحرك مشاعرنا يحدث اصداء له في تفكيرنا ، ويسيطر علينا بكليتنا مثلما الفه الشاعر بكليته هو ايضا . انه يستأثر بتفكيرنا عبر المتعة الغريبة التي نحصل عليها من المعاناة المشتركة مع الشخوص التي خلقها . اننا لنشعر بالرعب والشفقة ومشاعر الاخوة تجاه البطل التراجيدي ، وهذه المشاعر تلزمنا بأن نتساءل « ماذا حصل لهذا الانسان » ؟ وما معنى هذا القدر ؟ » كما ان الشاعر يلزمنا بالبحث عن معنى عمله الفني كرد فعل ضروري يقوم به تفكيرنا ازاء الانفعال الذي ولّده فينا .

يبدو لي ان بامكاننا ان نتفحص بداخلنا ثلاثة ردود فعل بخصوص « الملك اوديب » : ثلاثة معان ينسبها تفكيرنا الى هذه التراجيديا ، وثلاث محطات يتوقف عندها في طريقه نحو دلالة العمل الشاملة .

اسمي المحطة الاولى « تمرد » .

امامنا رجل يقع في شرك فخ شيطاني . هذا الرجل رجل شريف . وقد نصبت له هذا الفخ تلك الآلهة التي يحترمها ، لقد نصب الفخ إلـه فرض عليه الجرائم التي يتهمه بها ، فمن هو البريء ؟ ومن هو المجرم ؟ اننا نجيب على ذلك بأعلى صوتنا : اوديب هو البريء ، والالهة هي المجرمة .

ان اوديب بريء بالنسبة لنا لانه ليس هنالك من خطيئة خارج الارادة الحرة التي يمكن لها ان تختار الشر .

لقد عالج اسخيلوس نفس الموضوع ، فاعتبر ان النبوءة كانت تستوجب من لايوس الا ينجب اطفالا ، وبذلك يكون مجرد انجاب هذا الطفل عصيان للالهة . لقد دفع اوديب ثمن خطيئة والده ، الخطيئة الموروثة التي سيضيف اليها في حياته خطيئة شخصية . لئن كان الـه اسخيلوس يوجه ضربة للانسان فهو يضرب بعدل . . . ان فهم الاسطورة على هذا النحو لا يتوافق قطعا مع فهم سوفوكليس الذي يرى أن نبوءة ابولو للايوس ليست سوى تنبؤ محض وبسيط لما سيحصل . لا يمكن لاية خطيئة ولا لاي طيش يرتكبه الانسان ان يبرر غضب الالهة . لقد قام لايوس وجوكاستا بكل ما في وسعهما لايقاف الجريمة القادمة ، فضحيا بابنهما الوحيد ، كما قام اوديب بكل ما في وسعه أيضا اذ غادر ذويه حالما تلقى النبوءة الثانية ، كما ظل حازم الارادة : لم يتزعزع إيمانه في أي ظرف من الظروف طوال المسرحية كلها . تتجسد رغبته الوحيدة في انقاذ وطنه ويعتمد على مساعدة الالهة كي ينجح في ذلك . لو ان حكم كل فعل يكون حسب النية الكامنة وراءه ، لكان اوديب بريء من جريمة قتل الاب وجريمة ارتكاب المحرمات .

من هو المذنب اذاً ؟ انها الآلهة . لقد اطلقت العنان ، بلا تعقل ولا روية ، لكل هذه الاحداث التي ادت الى الجريمة . ان دور الالهة يجعلنا نتمرد عليها لانها لم تتدخل بشخصها الا حالما كانت الظروف تساعد ذلك الرجل المتصرف بارادته الطيبة على الهروب من القدر . وهكذا ، حالما اوحت الالهة لاوديب بالنبوءة الثانية ، كانت تعلم انها ستفسر بشكل مغلوط . انها تكشف من المستقبل القدر اللازم لتحققه ،وتستغل فضيلة اوديب وبره بوالديه ابشع استغلال . ان عملية الكشف تدفع النفس الانسانية باتجاه آلية القدر بالتحديد . يا لها من اعمال شائنة ومقيتة ، تلك التي تقوم بها الالهة ، لكنها تسليها . فما تلك العبارات المأساوية السافرة الا صدى قهقهتها وراء الكواليس .

لا يمكننا ابدا ان نسامح الالهة على هذه السخرية حتى ولو سامحناها على كل افعالها الاخرى . كيف يمكننا الا نشعر بأن مصير البطل ما هو الا اهانة للانسانية كلها طالما انها تسخر من اوديب البريء أو اوديب الذي اقترف جريمتها ؟ لا يسعنا ــ وقد جرحت كرامتنا ــ الا ان نجعل من هذه التراجيديا صكا نتهم به الآلهة او وثيقة تثبت الظلم الذي وقع علينا .

رد الفعل هذا ردّ سليم ، وقد عبر سوفوكليس عن هذا التمرد الذي لا مفر منه عبر البناء المتين للحدث المسرحي . على الرغم من ذلك ، لم يتوقف سوفوكليس عند هذه الحركة الغاضبة من اسيادنا الاعداء ؛ ففي المسرحية اشارات كثيرة تلفت انتباهنا لهذا الأمر بل اننا نلاحظ عقبات تعرقل التمرّد لدينا ، تمنعنا من ان نحط عصا ترحالنا فيه ، وتدعونا كي نتجاوزه وكي نتفحّص في المسرحية من جديد .

العقبة الاولى هي الجوقة . اننا ندرك اهمية غناء الجوقة في المأساة القديمة ، ليس فقط من حيث الحدث وانما من حيث دلالته ايضا . في مسرحية « الملك اوديب » ، وبعد كل واقعة من الوقائع التي تضاعف سخطنا تجاه الالهة ، لا تنفك اغاني الجوقة عن ان تكون جهرا بالايمان بها . واذا ما كان ارتباط الجوقة بالملك واخلاصها وجها للانسان

المحسن لمدينتها ثابت لا يتبدل ، فان ثقتها بحكمة الآلهة لاتتبدل أيضا . لم يحصل مطلقا ان وضعت الجوقة أوديب والآلهة على طرفي نقيض . ففي حين نفتش نحن عن البريء والمذنب ، توحد الجوقة بين الملك والإله ، وتنظر اليهما بنفس شعور الحب والاحترام . وفي منتصف الدراما ، بينما يبتلع العدم الانسان واعماله واحواله ، تطرح الجوقة عزم ايمانها بالاشياء الخالدة ، وتؤكد وجود عالم عظيم مجهول ، خارج العالم المرئي ، يثير فينا شيئا مغايرا للتمرد السلبي .

تبعدنا عن التمرد ايضا شخصية مسرحية اخرى . ولكن بطريقة مختلفة ، انها جوكاستا . ان سيماء هذه المرأة لسيماء غريب ، فهي بحد ذاتها ظاهرة نفي . انها ترفض النبوءات وتنفي ما لا تفهمه او ما تخشاه . تعتقد بأنها امرأة خبيرة بخفايا الامور ، وما هي الا وضعية ارتيابية ، تظن أنها لا تخاف اي شيء ، وتطمئن حين تصرّح أن لاشيء يحكم هذا العالم سوى المصادفة البحتة : « لماذا يخاف الانسان ؟ ان الصدفة هي السلطة العليا التي تحكمه ، والافضل له ان يستسلم . ينبغي عليك أن تبعد هذا الخوف من مضاجعة امك . كثير من الرجال قد ضاجعوا امهاتهم في الاحلام ، لا يستطيع ان يتحمل الحياة بسهولة سوى من يحتقر تلك الفظائع » تتم هذه الطريقة بفهم الامور عبر الاستسلام للصدفة وعبر تجريد افعالنا من اي معنى ، ويتم هذا التفسير العقلاني (أو الفرويدي) البسيط لتلك النبوءة التي تخيف أوديب عن تعقل تافه يبعدنا عن جوكاستا ويمنعنا من ان نتابع السير في هذا الطريق ، حيث يؤول تخوّفنا وقلقنا اتجاه الآلهة الى نفي لامبال لسلطتها . اننا نستشف في حجج هذه المرأة شيئا محددا يمنعنا من ان نرى الآلهة والبرج العاجي الذي تسكنه بوضوح ، كما يجبرنا تعقل الملكة المعلوط على ان نتحسس جهالتنا ... حينما تدوي الحقيقة : تصمت جوكاستا .

أن عائقا لم نكن نتوقعه لا يسمح لنا بادانة الآلهة عند حصول الكارثة . يكمن هذا العائق في عدم ادانة اوديب لها . لقد اتهمناها بانها قد عاقبت بريئا ، اما الان فان البريء يعلن على الملأ بانه مذنب . لا يمكننا بدون هذه النهاية ـ هذا المشهد البطيء حيث ينفجر الحدث المسرحي ويصفع أوديب على وجهه بعد ان يكون قد بلغ ذروته ، وفي حين نتأمل مع البطل قدره وكأنه بحر من الآلام الهادئة ـ أن نفهم دلالة المسرحية لان دورها دور جوهري . اصبح أوديب الان يعلم من أين تأتيه الضربة . « انه ابولو ، نعم انه ابولو وحده سبب تعاستي يا اصدقائي » انه يعلم اذن ان الآلهة تكرهه ، وهو يصرح بذلك مرارا وتكرارا ، لكنه لا يحمل اية كراهية لها ، وهذه هي مأساته الكبرى . يحس بانه منفصل عنها (يقول : انا الان مفتقر لله) كيف يمكنه ان يلتحق بها وهو المذنب والمجرم ؟ انه لا يوجه لها اي اتهام او اية شتيمة. ان احترامه الكامل لما فعلته اتجاهه وخضوعه لسلطتها في الامتحان القاسي الذي امتحنته فيه يخبرنا بانه قد استشف معنى قدره، ويدعونا لان نفتش عن هذا المعنى . باي حق نتمرد نحن اذا لم يتمرد اوديب نفسه ؟ تلزمنا المعرفة .

المعرفة هي المحطة الثانية التي يتوقف لديها تفكيرنا ازاء هذه المأساة التي تقدم لنا رؤية متكاملة عن الواقع الانساني اكثر من اية مأساة اخرى .

مأساة الملك اوديب هي مأساة الانسان ، وليس مأساة انسان محدد بطبعه المتميز وتناقضه الداخلي الخاص . ان اية تراجيديا قديمة لا تقل سيكولوجيا او ميتافيزيقيا عن هذه التراجيديا . لكن خصوصية هذه المأساة انها مأساة الانسان الذي ـ وهو بمنتهى القوة ـ يصطدم مع ما يرفض الانسان في هذا الكون .

قدّم الشاعر لنا اوديب كصورة عن كمال الانسان اذ انه يمتاز بكل الفطنة الانسانية من بصيرة وحكم صحيح وقدرة على اختيار الافضل

في اي موضوع . باختصار ، انه يمتاز بالفعل الإنساني (اترجم كلمة عن الاغريقية) ـ قدرة على اتخاذ القرار ، حيوية ، وقدرة على ربط الفكر بالفعل . انه ، كما يقول الاغريق ، سيد اللوغوس والايرغون ، أي سيد الفكر والفعل : من يعلم ومن يتصرّف .

بالاضافة لذلك ، يكرس اوديب اعماله من اجل خدمة مجتمعه دائما ، وهذا هو الشكل الرئيسي لكمال الانسان . يمتاز اوديب بموهبة المواطن والقائد ، ولا تتحقق هذه الموهبة في طاغية ، بل في خضوع واضح لمصلحة المجتمع (على الرغم من عنوان التراجيديا المغلوطة في اللغة الاغريقية) . لا تتعلق خطيئته اذن بأي تسخير سيء لمواهبه ، أو بأية ارادة سيئة تفضل ايثار المصلحة الفردية على المصلحة العامة ، بل على العكس من ذلك ، نراه مستعداً في كل لحظة لان يهب نفسه للمدينة . عندما يقول له تريزياس معتقدا بانه سيخيفه « لقد اضاعتك عظمتك » ، يجيب اوديب : « لا يهمني إن ضعت انا إذا ما استطعت انقاذ بلدي . . . » فعل منطقي وفعل تكريس ، هوذا كمال الانسان القديم (ولِمَ لا يكون الانسان المعاصر ايضا ؟) . . . ترى ، اية نقطة ضعف يستطيع القدر ان يتمكن من اوديب عبرها ؟

ان نقطة الضعف هذه تنحصر فقط وبالتحديد في كونه انسان ، وبان فعله الانساني خاضع لقوانين الكون الذي يحكم واقعنا . يجب الا نصنف خطيئة اوديب ضمن حيز ارادته ، فالكون لا يهتم بارادتنا ، ولا بنوايانا ، حسنة كانت ام سيئة ، كما انه لا يهتم بأخلاقيتنا . انه لا يهتم الا بالفعل بحد ذاته كي لا يسمح لاحد بتشويش نظامه . ان الواقع كل متماسك ، وكل فعل يأخذ صدى له في هذا الكل . لقد شعر سوفوكليس الى حد بعيد بقانون التماسك الذي يربط الانسان بالعالم ، سواء اراد الانسان علاقة الترابط أم لم يردها . كل من يتصرف ينبثق عنه كيان جديد هو الفعل الذي يستقل عن فاعله ويتابع طريقه في هذا العالم دون ان يراه الفاعل مطلقا . لا يكون الفاعل اقل مسؤولية من

الفعل فيما يتعلق بالنتائج من حيث الواقع ، لكن الامر مختلف بالنسبة للعدالة التي ترى انه لا يجب ان تعزى مسؤولية فعل ما لفاعله اذا لم يكن الفاعل يدرك نتائج فعله ، واوديب لا يعرف نتيجة فعله . ليس الانسان عالماً بكل شيء ، ومع هذا ينبغي عليه ان يتصرف ، وهذه هي مأساته . كل فعل نفعله يعرضنا للمسؤولية ، واوديب ــ الذي وصل الى درجة الكمال الانساني ــ مسؤول عن فعله اكثر من ايّ منا .

حين يعاملنا الكون كما لو اننا نعلم بكل شيء ، يعني انه يهددنا تهديدا صامتا . ليت معرفتنا تبقى جهلا الى الابد ، ليت العالم الذي أجبرنا فيه على التصرف من أجل الاستمرار في الحياة يبقى بالنسبة لنا غامضا بشكل كامل . يحذرنا سوفوكليس من ان الانسان لا يعلم النظام الخاص لهذا العالم ، ولا يمكن له ابدا ان يتأكد من ان ما يعتقده الخير هو الخير فعلا ، اذ تبقى ارادته الطيبة سجينة جهله الطبيعي .

هي ذي المعرفة التي يبرزها لنا الشاعر في مأساته . انها معرفة قاسية ، لكنها تتجاوب مع تجربتنا لدرجة ان حقيقتها تبهرنا . ان متعة الحقيقة تخلصنا من التمرد ، فيبدو لنا قدر اوديب فجأة كنموذج عن قدر كل انسان ، اكثر مما لو كان قد دفع ثمن خطيئته فحسب . لو انه كان يتصرّف كطاغية شرس ، كطاغية انتيجونا مثلا ، لما كان سقوطه قد أثر فينا بنفس الحدة حتى ولو تعاطفنا معه ، لاننا نتصور حينئذ ان بامكاننا ان نتجنب مصيره . يمكن للانسان ان لايكون شريرا ، ولكن كيف يمكنه الا يكون انسانا ؟ وما أوديب سوى انسان فحسب ، انسان اتقن مهنته أكثر من اي انسان آخر . حياته مبنية على الافعال الحميدة . وهذه الحياة المنتهية تبدي الان عجز صاحبها وتنسف قيمة اعماله المشرفة امام محكمة الكون . . . لاشيء يمكن له ان يفقدنا شجاعة الاقدام على الفعل مثل هذا المثال اذ ليس هناك من حيوية تفوق حيوية هذه الشخصية ، لكننا نعلم الان ثمن كل فعل ، وندرك ان نهاية اي فعل لا تتعلق بنا مطلقا ! يبدو لنا العالم واضحا في ظاهره ، ونتصور ان الواقع قابل للكشف ، لكننا عندما نعتقد ان بامكاننا ان نصوغ فيه

سعادة تكون بمنأى عن الصفعات التي يوجهها لنا ، معتمدين على قوة الحكمة والفضيلة ، نتأكد فجأة أن العالم والواقع كتيمان ، لا نستطيع النفاذ اليهما لانهما مفعمان بالموجودات والاشياء التي تكرهنا والتي وجدت ، ليس من اجلنا ، وانما بمحض كيانها المجهول .

اخيرا يفقأ أوديب عينيه . يريد سوفوكليس من هذه الحادثة ان يظهر عدمية المعرفة الانسانية وان يجعل جهل الانسان مرئيا . لقد ظهر الدليل على ذلك سابقا في الحوار بين تيريزياس والملك ، كان الاعمى يبصر اللامرئي ، في حين كان من يرى غارقا في الظلام . ان اوديب ، حينما يفقأ هاتين العينين البشريتين في نهاية الدراما ، يظهر ان الله هو الوحيد الذي يرى .

ولهذا الفعل أيضا دلالة اعمق من ذلك ، تسمح لنا بأن نبلغ المعنى الاخير لهذه التراجيديا .

يفقأ أوديب عينيه بنفسه ، ويصرخ قائلا علنا : « لقد قذف ابولو بي في بحر الشقاء ، لكنني ، انا وحدي ، وبيدي قد فقأت عيني » . انه هو الذي يختار هذا العقاب الذي خصه القدر به . هو ذا أول فعل يقوم به كانسان حر ، فعل سوف لا يرفضه الله . وهكذا يتحد اوديب ايجابيا ، ومن صميم ارادته ، بعالم القضاء والقدر بقوة . هنا تبدو طاقته فريدة ووحشية ، بقدر ما هي وحشية ارادة العالم بخصوصه . ولكن ماذا يعني هذا الاندفاع الجديد الذي يستحوذ كيانه اذا لم يأخذ معنى المبادرة بالسباق ؟ انه قد قرر الالتحاق بقدره ، فبلغه واجتازه وتحرر منه .

المعنى الاخير هو الاتحاد والانفصال معا .

الاتحاد : يريد اوديب ما يريده الله ، فيتحمل مسؤولية الشر ، ويعبد السر الذي صفعه ، يعبد نظاما يحس بانه قد هاجمه ، لكنه لا يدري كيف . لم يستطع في جهله ، أن يمنع نفسه من ذلك : فيقبل بأن يدفع

ثمن هجومه لانه يستشف في السر الذي اصطدم به ، ولو بشكل غائم ، انسجاما وكمالا يتحد بهما باندفاع من الحب الصافي للحياة كما هي . إنه يتحد بالعالم كيفما كان هذا العالم. فعل صوفي يقتضي منه تجردكامل. لان هذا النظام الذي يحس به خارج المظاهر لا يعنيه هو كانسان : كما لا يستطيع عقله البشري ان يفهم كنهه ، ليس هذا النظام اذن عبارة عن مخطط الهي وجد من أجل الانسان ، كما انه ليس قدرة الهية تحكم حسب القوانين الاخلاقية الانسانية المحضة .

هناك في صميم الكون « نقاء رائع » يصون نفسه بنفسه ، ولا يحتاج للانسان ابدا كي يستمر في وجوده . اذا ما حدث للانسان ان بلبله ، ولو بدون قصد ، فلسوف نرى الكون يصحح نظامه المقدس على حساب الجاني . انه يطبق قانونه : يتصلح الخطأ بنفسه وبشكل آلي ، واذا ما بدى لنا بطل سوفوكليس مسحوقا بآلة ما ، فلان العالم قد سوى توازنه عبر سحقه ، بعد ان بلبلت انسجامه جريمة قتل الاب وارتكاب المحرمات. ليس هناك من معنى آخر لعقاب المذنب سوى انه « تصحيح » ، بمعنى تصويب الخطأ . لقد افسدت هذه الكارثة حياة أوديب حتى تعرف على وجود مقدس فعبده .

ان الاله الذي صنع اوديب اله قاس . لو كان الها رحيماً لبدى لسوفوكليس اكثر تشخصيا ، لكان مرسوما حسب صورة الانسان واوهامه ولكان قريبا للصفات البشرية ولاعتبار الانسان مركز العالم . لا شيء في تجربة أوديب الحياتية يوحي لنا بمثل هذا ، فالله هو الله : سر ونظام . له قانونه الخاص . عالم بكل شيء وقادر على كل شيء . لا يمكن لنا أن نتعرف عليه ، وما التنبوءات والأيماءات والاحلام ــ هذه اللغة الغامضة التي يحدثنا بها ــ ما هي الا فقاعات تبرز من اعماق البحر الالهي نحو الاقاليم البشرية . انها ــ وان كانت دلالات على وجوده ــ لا تسمح لنا مطلقا بأن نفهمه وندرك كنهه . لا يراد منها اعلامنا بقسمتنا بقدر ما يراد منها أن تكون برهانا على علم بكل شيء وعلى ضرورة

واجب الوجود . منذ ان سمع اوديب النداء الذي وجهه الكون له عبر هذه اللغة المبهمة ، اسرع نحو قدره بحماس مشابه لحماس الحب . كان يقول القدماء (١) و (٢) Amor Fati للدلالة على هذا الشعور الديني النبيل الكائن في نسيان الاهانات وصفح الانسان للعالم .

اتحاد وانفصال معا . يبدو أن اوديب ينهض ثانية بشكل مفاجىء . « لا احد من البشر يؤهله كاهله لان يتحمل وزر هذه الاخطاء سواي » . لقد استطاع أن يصل الى نطاق الحتمية القدرية ، وأن يتجاوزها منذ ان ساهم بتعاسته بنفسه فاوصل هذه التعاسة الى ذروتها بيده . وهكذا يخرج من الجهة الاخرى ، لقد اصبح خارج قبضة الله منذ ان اعترف بوظيفته كعادل . بعد ان تعرف عليه ، عبر مصيبته ، وبعد أن قبل بـه كامر واقع ، حل محله ، بل استبعده بطريقة ما .

ان عظمة اوديب مقلوبة امامنا الان ، لا نقصد انها سقطت على الارض وانتهت الى غير رجعة بل نقصد انها تحولت الى عظمة « معاكسة » . لقد كانت عظمة صدفوية ، ناتجة عن فرصة ما ، كأنها مستعارة ، يمكن قياسها بالنظر الى الممتلكات ، بالنسبة الى سمو العرش الذي صعد عليه اوديب وبالنسبة الى جملة الاعمال الباهرة ، اي انها نتيجة كل ما يستطيع الانسان ان يختلسه من القدر بغتة . أما الان فانها عظمة البؤس والمحن ، ليست عظمة المصائب الخارجية الغريبة ، بل عظمة الآلام التي اضطلعنا بها ، الآلام التي يتعرض لها الفكر والجسد ، معيارها الوحيد تعاسة الانسان اللا نهائية ، هذه التعاسة التي جعل منها أوديب تعاسته الخاصة . انها عظمة من يقبل بأن يكفر عن الشر الذي لم يقصده امام ذاك الذي خلق هذا الشر ، كما انها ترينا مدى اتساع البؤس الذي جبلنا عليه .

---

(١) القدماء او نيتشه مكننا فكرتهم . (المؤلف)

(٢) Amor Fati حب القدر اي تقبله بشغف وحبور . (المترجم) .

عبر طمانينة العذاب النفسي ، يشيد أوديب الان تلك العظمة التي كانت الالهة قد رفضتها سابقا ، ستتخلص هذه العظمة من الان فصاعدا من عطايا تلك الالهة ، من رحمتها ومن خدماتها ; وستصبح نتيجة للعنتها وضرباتها وجروحها . يصوغ أوديب الان عظمته من الوضوح والحزم ونكران الذات ... هكذا يجيب الانسان على القدر ، اذ يصنع مبدأ خلاصه من خسارته .

★ ★ ★

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

اسطورة دون جوان

تأليف
جان روسيه

ترجمة
زياد العودة

● ○ ●

لو أعطي لي حق الكلام

مذكرات زوجة عامل في المناجم البوليفية

تأليف
دوميتلا باريوس دوشنغارا

ترجمة
مطانيوس مقدسي

● ○ ●

الجمهور والطبقة

تأليف
فرانسوا بيرو

ترجمة
د. ناجي الدراوشة

الحداثة الأولى

مشكلة قصيدة النثر من جبران
إلى حركة مجلة «شعر»

«الجزء الأول»

محمد جمال باروت

الحداثة الأولى
مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة « شعر »

« الجزء الأول »

محمد جمال باروت

ارست (الحداثة الاولى التي بدات بجبران وتتوجت بمجلة شعر)(١) مشروعاًاتاح استئناف النظر في معنى الشعر العربي : وادوات انتاجه (الشكل ، الصورة ، الايقاع ، حساسية اللغة ، البنية الاسلوبية والبلاغية ... الخ) ولم يكن ذلك مجرد نتاج لاصطدام (حضارة الفقه)(٢) بـ (حضارة التكنولوجيا) ، وان كان هذا الاصطدام نفسه ، هو الذي اشعل الفتيل في تلك الاسئلة الحادة الفتية . بل كان ذلك يستجيب للحاجات الثقافية والجمالية التي فرضتها مستجدات الواقع الموضوعي ، والتي لم يعد مدكنا معها وفيها استمرار معنى الشعر العربي ، كما كونته واورثته (حضارة الفقه) معنى « خالدا » للشعر ، نقول (حضارة الفقه) لان نظرية الشعر العربي التيواجهتها الحداثة الاولى ، تكونت اساسا فيها : وبواسطةنظامها المعرفي : الذي هواساس طريقة انتاجمفاهيمهاالنظرية، بما فيها تلك المفاهيم التي اسست للاصول النظرية في مفهوم الشعر عند العرب .

ف « القاعدة المعرفية الواحدة »(٢) **التي هي** « القياس على مثال سبق » **او** « ربط فرع بأصل » **او** « الحكم على الجديد بما يراه القديم » **، والتي شكلت الاساس المنتج للمفاهيم النظرية في** « الفقه » و « الكلام » و « النحو » و « البلاغة » و « اللغة » ؛ **أي في مختلف حقول الثقافة العربية ، هي نفسها القاعدة التي كرّست مقاييس « ازلية » جعلت الشعر الجاهلي نموذجا يتحكم في الانتاج الشعري على مرّ التاريخ الثقافي العربي . الى درجة تحولت فيها هذه المقاييس الى سلطة تكتسب قوة « المعيار » والقانون « الخالد » .**

من هنا ليس مفارقة ، ان يكون تاريخ الحداثة الاولى منذ جبران الى (حركة مجلة « شعر ») بمثابة تصفية حساب حادة مع هذا القانون ، ومعياريته الشكلية والجمالية للشعر . وقد وفر الغرب لـ « الحداثة الاولى » وعيا متحررا يفكك به معيارية هذا القانون و « ازليته » . وبمعنى آخر : وفّر وعيا عصيانيا ؛ لا يعيد النظر بأدوات الانتاج الشعرية وحسب ، بل وبمعنى الثقافة العربية كلها . وبشيء من التحوير للمصطلحات « الابستمولوجية » يمكن القول ان « الحداثة الاولى » كانت في نزوعاتها ؛ ترسي نوعا من «القطيعة الجمالية» مع ذلك القانون « الخالد » ، اي مع الشروط التي تجلى وتأصل فيها لاول مره ، وهي شروط النموذج الشعري الجاهلي « الكامل » للاعرابي ، والذي تم تأصيل مفاهيمه النظرية فيما بعد ، بنفس « القاعدة المعرفية » التي اصلت لأصول حقول الثقافة العربية .

ولعل « قصيدة النثر » هي أعقد مشكلة ثقافية ــ شعرية ؛ طرحتها « الحداثة الاولى » على ذلك القانون الخالد لأصول الشعر العربي ، الى الحد الذي يقول فيه عبد الفتاح اسماعيل ان **(كل ادبيات الحديث والقديم في رأيي موجودة في مشكلية قصيدة النثر)(٤) .**

وتبدو أهمية جبران خليل جبران . ليس من تصديه لهذه « المشكلية » أو ما يقاربها ، بل من استباقيته العميقة ؛ لأهم المفاهيم

النظرية الشعرية في « الحداثة الاولى » ، تلك المفاهيم التي توجتهـا ولنضجتها (حركة مجلة « شعر ») من موقعها الثقافي ـ الاجتماعي ، واوصلتها الى نهاياتها .

« الشمولية الشعرية »

ترى يمنى العيد في دراستها لحركة الادب الرومنتيكي في لبنان ان (**الشمولية الفنية التي اتسمت بها الرومنتيكية ـ العربية ـ في مرحلتها الاولى هي شمولية الفن في عدم نضجه وتميزه**)(٥) الا ان هنري لوميتر ، يرى ان اهميـة ما يسميه بـ « **الشمولية الشعرية** » في الرومنتيكية ، تكمن في انها وجدت (**الشعر في كل مكان ، في** المسرح وفي **الرواية ، وربما في الحياة نفسها**)(٦) وان ما هيأ لها هو (**النقد الرومنتيكي لمفهوم النوع ، ورفضه اعتبار الشعر كنوع بسيط ، بل على العكس اراد ان يرى فيه حالة شعور**)(٧) من هنا كانت الرومنتيكية اول من اعاد النظر بمعنى الشعر ، الى الدرجة التي يمكن القول معها : ان (**كل شيء بدأ مع الرومنتيكية**)(٨) . فلقد انجزت الرومنتيكية ذلك التمييز ما بين التقليد والابداع ، ما بين النظام والمغامرة ، ما بين النظم والشعر . وفي سياق هذا الانجاز ، الذي فجر الاشكال التقليدية للتعبير الشعري ، كانت الرومنتيكية اول من زاول صيغة **قصيدة النثر** التي لن تثمر جدتها الا فيما بعد (٩) ، لكن بعد ان سبق تلك الجـدة ، التفجير الرومنتيكي للاشكال التقليدية في التعبير الشعري .

ان تلك « **الشمولية الشعرية** » هي ما تسميها سوزان برنار في كتابها (**قصيدة النثر منذ بودلير الى ايامنا**)(١٠) ـ الذي اثر عميقا في طرح مجلة « شعر » لمشكلة « قصيدة النثر » ـ بـ « **النثر الشعري** » . وترى **برنار** انه رغم ان **النثر الشعري** و **قصيدة النثر** حقلان متمايزان الا انهما متجاوران ، بل ترى ان « النثر الشعري » أو « الشمولية الفنية » بتعبير يمنى العيد ، أو « الشموليةُ الشعرية » بتعبير هنري لوميتر ،

هو الذي مهد لـ **قصيدة النثر** عبر قوله بقابلية النثر للشعر ، وتمييزه بين النظم والشعر ، حيث تكونت عبر ذلك التمييز ، وما أثاره من جدل نقدي ، المبادىء الجوهرية لـ « قصيدة النثر » حسب رأي برنار .

« الشمولية الشعرية » عند جبران

بين « حالة الشعور » و « حالة البناء »

لعل جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) أبرز شـاعر عربي تنطبق عليه صفة **« الشمولية الشعرية »** بالمعنى الذي يطرحه «لوميتر» . ذلك ان هذه الشمولية ـ عند جبران ـ تميزت من خلال وعي رومنتيكي مبكر ، **يعيد** النظر بمعنى الشعر ومفهومه . ان هذه الشمولية عند جبران تتحدد فيما نرى في طبيعتها ، في الجماليات التي افتتحتها ، ومعناها التغييري الاستباقي العميق ، ونظرتها للحياة والعالم . وبمعنى آخر لا تتحدد قيمة هذه الشمولية بقياسها الى نوع ادبي محدد ، ولا ينطبق عليها صفة مفهوم محدد للنوع الشعري . انها حالة الشعور لاتتحدد بشكل . لعل ذلك ما يقاربه ميخائيل نعيمة في حديثه عن **« الأجنحة المتكسرة » : (. . . . يروي جبران رواية حبه الاول يوم كان ما يزال طالبا في بيروت ، ويرويهـا بأسلوب شعري ، وجداني ، مشبع بروح التقديس للحب .... لقد حاول جبران في « الأجنحة المتكسرة » ان يكتب اكثر من قصة ـ حاول ان يكتب « رواية »)**(١١) حقا ان « الأجنحة المتكسرة » تبحث عن الشعر في كل مكان ، في الرواية والقصة والاسلوب الوجداني ... الا أنه لا يمكن فهمها الا في طبيعتها الاساسية ، طبيعـة **(الشمولية الشعريـة)** التي هي أساسا خاصة من خصائص الوعي الرومنتيكي المبكر (أو العاطفي ما قبل الرومنتيكي) ـ [كان قد بلورها في نظرية ادبية ، فيكتور هوغو ، عبر مقدمته لمسرحيته (كروموبل ـ ١٨٢٧) ، والتي تعتبر بيان الرومنتيكية ، ومما لا شك فيه ان نظرية (مزج الانواع الادبية) في أسسها الفلسفية والجمالية الرومنتيكية ، تختلف كليا عن « الكتابة الجديدة »] .

من هنا فانه من الخطأ الفادح محاكمة (**الشمولية الشعرية**) وفق مفهوم الجنس الادبي ، ومن الذين يقعون في هذا الخطأ محي الدين صبحي ، حيث يكتب :

(لو نظرنا الى صنيع جبران لوجدناه قد اساء الى الادب العربي ابلغ اساءة من حيث كونه لم يتقيد بقواعد الاجناس الادبية : كتب القصة بدون المقومات الاساسية للقصة ، وكتب الشعر بدون معرفة باللغة ولا بالاوزان ، وكتب النثر على طريقة السبحات الشعرية ، فابتلي الادب العربي بمرض الخلط بين الاجناس الادبية : الشعر المنثور ، قصيدة النثر ، القصة الشعرية ، وهذه كلها ترجع الى اختلال الحساسية الادبية في نفس جبران)(١٢) .

والواقع ان (الشمولية الشعرية) هذه التي ينظر لها صبحي على انها (خلط بين الاجناس الادبية) لا تصدر عن جهل بمفهوم (الاجناس الادبية) ، بل تصدر اساسا عن وعي يقوضها ، يعيد النظر بمعناها ، ويحولها في سياق **حالة شعور** تتخطى الحدود الجمالية التعبيرية الكلاسيكية .

لقد قامت نظرية هوغو في المزج بين (الانواع الادبية) على اسس فلسفية مستمدة من فكرة الانسان المزدوج في المسيحية(١٣) . في حين ان (الشمولية الشعرية) عند جبران انطلقت اساسا من وعي يقوم على اعادة النظر بمعنى الشعر العربي كما ورثته واعادت انتاجه (الكلاسيكية الجديدة) ، ومن رفض قيمة الجمالية ـ البلاغية والتعبيرية ، وفهمها للحياة والعالم . ويعبر جبران في **(لكم لغتكم ولي لغتي) التي كتبها بايقاع مموسق ، يتوسل ((النبوة)) في لغته** ، عن ذلك تماما :

(. . . . لكم لغتكم ولي لغتي ، لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب ، ودمعة في جفن المشتاق ، وابتسامة على ثغر المؤمن ، واشارة في يد السموح الحكيم . لكم منها

ما قاله سيبويه والاسود وابن عقيل ، ومن جاء قبلهم وبعدهم من المضجرين المملين . ولي منها ما تقوله الأم لطفلها ، والمحب لرفيقته ، والمتعبد لسكينة ليله ... لكم لغتكم عجوزا مقعدة ، ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها ... اقول ان السراج الذي جف زيتـه لن يضيء طويلا ، اقول ان الحياة لا تتراجع الى الوراء . اقول ان اخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر . اقول ان ما تحسبونه بيانا ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة ... أقول لكم انه لا ينقضي هذا الجيل الا ويقوم لكم من ابنائكم واحفادكم جلادون)(١٤) .

اننا نتبين اهمية ما قاله جبران ، اذا تذكرنا ان اللغة العربية هي اللغة الوحيدة تقريبا التي حافظت على منظومتها منذ اربعة عشر قرنا على الاقل ، وانه كان لهـا مساهمة اساسية في تحديد نظـرة العربي الى الكون .

ان الاساسي في موقف جبران من اللغة ، ان الشعر كحالة شعور او كحالة حياة كما يريد ان يقول ، لم يعد ممكنا ضمن اللغة السابقة ، لغة « البديع والبيان والمنطق » و « العقم المزركش » ، والتي اصـّلهـا في معايير « خالدة » علماء اللغة والبلاغة . وتتأسس رافعة هذا الموقف الجبراني من اللغة على نظرة تاريخية ترى « ان الحياة لا تتراجع الى الوراء » و « ان اخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر »

ويفتح هذا الموقف الصدامي العصياني، افقا يتجاوز المعايير الجمالية ــ البلاغية التقليدية للغة الشعرية ، ويصبح فيه الشعر حالة حياة كما يفتح أفقا يتجاوز المعايير الشكلية « الازلية » للشعر العربي ، ويثور فيه الشعر على « العروض والتفاعيل والقوافي وما يحشر فيها من جائز وغير جائز » .

ويقترب هذا الموقف الجبراني من محاولة « خلق لغة جديدة داخل اللغة » « الكاملة » و « المعصومة » عن **التاريخ ، ولعل هذا ما يقولـه**

جبران في رسالة الى ماري هاسكل : « ففي العربية قد خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة كانت قد وصلت حدا بالغا من الكمال ــ لم ابتدع مفردات جديدة بالطبع ، بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة » (١٥) .

لقد قام هذا الموقف الجبراني من اللغة الشعرية ، على اولوية حالة الشعور على الصنعة ، **اولوية** الدفقة **على** التنظيم ، **واولوية** التفجر **على** البناء . **وقد كان لهذه الاولوية في العقدين الاولين من القرن معناهـا التغييري العميـق . اذ ان (الصنعـة) و (التنظيـم) و (البناء) كانت ذات خصائص ثقافية ــ جمالية تقليدية ، متوثبة في سكونيتها ولا تاريخيتها : وتندرج اساسا في الثقافة السائدة ، وفهمهـا الماضوي السلفي للحياة والعالم .**

من هنا يمكن القول ان كتابة جبران ، كانت حالة تفجرات اكثر منها حالة بناءات ، حالة شمولية شعرية اكثر منها حالة نـوع شعري ، وبمعنى آخر حالة شعور اكثر منها حالة كتابة . فلقد كانت قوة الهدم لديه اكبر من قوة التنظيم ، وفي هذه النقطة يتحدد ــ كما يعبر ادونيس ــ ب « تفجراته لا ببناءاته » (١٦) **وهذا ما يراه ايضا الدكتور كمال خير بك حيث يقول : «** ان الحكم على جبران يجب أن يتم من خلال مـا توصل الى نفضه اكثر مما يتم من خلال ما توصـل الى تحقيقه ، وكذلك على ضوء سعة العاصفة الروحية والاجتماعية والفنية التي اثارها اكثر مما يتم عبر الاشكال التي اختارها للتعبير »(١٧) .

ومن هنا ايضا كان جبران يرى ان « عماد الفن وروحه » (١٨) **هو** « ذلك الشكل اللامحدود » (١٩) **الذي عبـر حسـب قولـه عن** « روح لامحدودة بشكل غريب » (٢٠) **ويقترب وعي جبران لهذا** « الشكـل اللامحدود » **كثيرا مما نسميه ب** « الشمولية الشعريـة » ، **والتي اهجرت ما يسميه جبران ب** « الطرق القديمة » **في التعبير الشعري .**

لقد كانت هذه الطرق قاصرة عن التعبير عن حيوية مشاعره وزخمها ، وطبيعة احساسه بالعالم والاشياء ، ونظرته الى الحيــاة . وبمعنــى آخر كانت عاجزة عن التعبير عما يسميه جبران بـ « اشيائه الجديدة ». وبهذا الصدد يقول جبران : « الطرق القديمة لم تكن تعبر عن اشيائي الجديدة ، وهكذا كنت اعمل دوما على ما ينبغي ان يعبــر عنها . ولم اقتصر على صياغة الفاظ جديدة بل ان ايقاعــاتي وموسيقاي كانت جديدة ، واشــكال التاليف كلهــا كانت جديدة . كــان عليّ ان اجــد اشكالا جديدة لآراء جديدة » (٢١)

لقد عبرت (شموليته الشعرية) ، عن حالة شعور متوقدة ، منفلتة من التحديدات المسبقة للاشكال والانواع الشعرية ، اخترقت بتدفقها الثقافة السائدة وجمالياتها واشكالها وفهمها للحياة والعالــم . ولقد قامت هذه الحالة على مقاربة جماليات الخيال والحلــم والمشاعــر والوجدان ، وكانت موسوعة وجدانية لمشاعر السخط والقلق ، التمرد والتكسر ، الاحساس بالذات والتزود عند جيل كامل . مثلما افتتحت جماليات عميقة تعبر عن نظرة جديدة للحياة والاشياء ، وعن تغيــر احساس العربي بها . وقد تجلى ذلك افضل ما تجلى في اعتماده اسلوب التصوير الغنائي للعالم الداخلي اي الذات،من ضمن خصائص وطبيعة الوعي الرومنتيكي الذي ميز شكل وعيه الفنــي للواقــع . غير ان (الشمولية الشعرية) عند جبران ، اذ تتحدد اهميتها بـ «حالةالشعور» التي اذكاها خيال خصب ومتحرر ، وليس بـ « حالة البناء » ، فان استباقيتها العميقة من منظور معنى الحداثة ، الذي ارسته التحولات الشعرية لـ « الحداثة الاولى » ، تتجاوز ما قد تعنيه « حالة الشعور » من تمركز حول الذات ، الى مفهوم الشعر ذاته .

فقد كان جبران هنا « الروائي المعاصر للازمنة الحديثة » اول من قال في الحقل الثقافي ـ العربي المعاصر بالشعر كرؤيا واكتشاف ، ولعل هذا ما دفع ادونيس ليرى فيه الخمرة الاولى لـ « الحداثة ـ

الرؤيا » اذ يكتب جبران : « الفن خطوة من المعروف الظاهر نحو المجهول الخفي » (٢٢) **وحسب ذلك فان الحياة ليست** « بسطوحها بل بخفاياها ، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها ، ولا الناس بوجوههم بل بتنويهم » (٢٣) . **من هنا يؤكد جبران في «القشور واللباب» بنبرة تتوسل تجربة النبوة والعارفين :** « أقول لكم ، وربما كان قولي قناعا يغشي وجه حقيقتي ، أقول لكم ولنفسي ان ما نراه بأعيننا ليس باكثر من غمامة تحجب عنا ما يجب ان نشاهده ببصائرنا ، وما نسمعه بآذاننا ليس الا طنطنة تشوش ما يجب ان نستوعبه بقلوبنا » (٢٤)

هكذا كان جبران يقول بالشعر ك « بصر » **يبلغ ما نسميه ب** « عالم السر » **وبأولوية** « البصيرة » **على « البصر » ، او في مصطلحات (حركة مجلة « شعر ») اولوية** (الرؤيا) **على** « الرؤية » . **وبموجب ذلك فان الشاعر** « حلقة تصل بين هذا العالم والآتي » (٢٥) . **لذلك يتصف بخاصة النبوءة والاستشراف : خاصة الرائي والمستقصي ومستشرف الآفاق ، وقارىء اللغات البعيدة . من هنا وفي بنية هذا الفهم الجديد لطبيعة الشعر ، فان جبران يرى ان** طموح الشرقي العظيم أن يكون نبيا (٢٥) **اي صاحب رؤيا ونظرة الى الحياة والكون .**

بهذا المعنى لم يواجه جبران المشكلة الشعرية ، كمشكلة تتجاوز حدود « الطرق القديمة » **في التعبير ، وكمشكلة لغة شعرية جديدة تستمد توقدها من اتصال مباشر بعالم غني بالمشاعر والاحاسيس ، بل واجهها أيضا كمشكلة رؤيا ، تقوم على تغير حساسية العربي بالاشياء والحياة ، ونظرته الجديدة اليها ، او ما يسميه جبران نفسه في رسالة له الى ماري هاسكل عام ١٩١٣ ب** « تلك الرؤيا وتلك البصيرة وذلك التفهم الخاص للاشياء الذي هو أعمق من الاعماق وأعلى من الاعالي » (٢٧) .

من هنا يمكن القول ان جبران كان الخميرة الاولى لمعنى الحداثة الشعرية ، الذي انضجته (حركة مجلة « شعر ») بشكل يتجاوز الوعي الرومنتيكي لعلاقة الشعر بالواقع ، والذي ميز شكل الوعي الفني الادبي لجبران . فالتاكيد على اولوية التجربة على الصنعة ، وعدم

الاعتراف باية مركزة نهائية لمسالة التعبير الشعري ، وتمركز الشعر في عالم الذات ، والنظر الى الشعر كتجربة بحث ورؤيا تتصف ب « الفهم الخاص للاشياء » ... ، واعادة طرح المشكلة الشعرية كمشكلة لغة شعرية جديدة ... كل هذه المسائل الاساسية في فهم مجلة « شعر » للحداثة ، نجد بذورها ومعطياتها الاولى في الخميرة « الجبرانية » .

★

ورغم ان الرومنتيكية تعني بالشعر من حيث انه مشكلة تعبير اكثر منه مشكلة لغة ، فان الوعي الادبي لجبران ، وعبر تاكيده على مشكلة اللغة الشعرية ، يتجاوز الرومنتيكية في هذه النقطة . بهذا المعنى فان حالة الشعور الجبرانية ، ورغم وعيها الرومنتيكي ، فانها ليست مجرد حالة رومنتيكية ، بل انه يمكن اكتشاف تضمنها ل « تراسل الحواس » و « المطابقات » التي تميز النظرية الرمزية للشعر . فتستعير حاسة اخرى ، وينشأ نظام من « المطابقات » بين المرئي واللامرئي ، بين المحسوس والمجرد ، بين المألوف والمجهول . هذا لا يعني ان جبران كان شاعرا رمزيا (في المعنى الذي يشير اليه مصطلح الرمزية) ، ولكنه يشير الى غنى حالة الشعور لديه ، وخصبها ، وتوقدها ، ولنقل استباقيتها أيضا .

لقد احتلت مسالة اعادة النظر باللغة التي اورثها شعر « العرب »، حيزا خاصا في اهتمام جبران ، الذي كان يرى الصلة عميقة بين شيخوخة اللغة والمدنية . الا ان مواجهة جبران لهذه المشكلة ، تختلف جذريا عن الجواب الذي ارسته (الكلاسيكية الجديدة) . ان مواجهة المشكلة ليست في نكوص العربي الى الماضي ، واعادة اجتراره وتقليده بل في ايقاظ « قوة الابتكار المختبئة في روحه » (٢٨) و « أن يعتق نفسه من سجن التقليد والتقاليد ويخرج الى نور الشمس فيسير في موكب

الحياة » (٢٩) **فعندما** « راود النعاس قوة الابتكار » (٣٠) **في الامة كما يعبر جبران** « نامت وبنومها تحول الشعراء الى ناظمين ؛ والفلاسفة الى كلاميين . والاطباء الى دجالين ، والفلكيون الى منجمين » (٣١) **وبدون** « قوة الابتكار » **التي توقظ الامة من** « نومها الطويل » (٣٤) **لن يكون** « مستقبل اللغة العربية عظيما كماضيها » ... وخير الوسائل لاحياء اللغة هي في قلب الشاعر ، وعلى شفتيه وبين اصابعه »(٣٥) **انه** « أبو اللغة وامها » (٣٦) **ويعني الشاعر لدى جبران في العمق ، الانسان الجديد ، المبتكر ، انسان « النهضة » . يعني به** (الزارع..والبستاني.. والحائك .. والملاح .. والبناء .. والصباغ .. والعاشق) **ويعني به** (الكرامون الذين يعصرون العنب) و « الابناء الذين يربون التوت **والامهات اللوتي** يغزلن الحرير » و « الرجال الذين يحصدون الزرع » و « البناؤون والفخارون وصانعو الاجراس والنواقيس » . **ويرى جبران أن** « كل شرقي » **بهذا المعنى** (يستطيع ان يكون شاعرا)(٣٧) **بأن يعتق نفسه من** « سجن التقليد والتقاليد »(٣٨) **هـذه هي رافعة النهضة لدى جبران . ومن هنا فان مسألة اللغة الشعرية تندرج في سياق اعم ، هو سياق المسألة النهوضية . انها اكثر من وعي بتغيير الشعر ، انها وعي بتغيير الواقع .**

★

ويضرب الوعي الذي حملته (حالة الشعور) الجبرانية ، عميقا في القاع الاجتماعي ـ التاريخي للايديولوجيا التنويرية . فقد كانت لجبران ايضا اجوبته على المشكلات التي واجهتها هذه الايديولوجيا ، بل كان يؤسس أجوبته من موقع ادراكه لوظيفته كـ « منوّر » ولعله من اكثر (المنورين) ـ اذا جاز لنا النظر اليه كمنوّر ـ حدة ونضجا في فهم العلاقة بين السيطرة الاقطاعية والاكليركية والسياسية . ولقد كان تحرير (أبناء الحقول) **ـ وهي تسميته الرومنتيكية للفلاحين ـ من هذه السيطرة قائما في وعيـه ووجدانه ، وفي عمقية الجماليـات التي افتتحها ، وفهمها للحياة والعالم .**

والواقع ان رومنتيكية في عمقها كانت ـ رومنتيكية الشعب المقهور ـ رومنتيكية (الفلاحين والصنعية) الذين راى فيهم شعراء الحياة أي بالدلالة الجبرانية ، قوة الابتكار التاريخية ، ورافعة الحياة الجديدة . رومنتيكية « ابناء الحقول » ـ كما كان يسميهم ـ ، المغلوبين ، المتمردين . المواجهين للسيطرة الإقطاعية : الكهنوتية الدينية ، والسياسية ، والاجتماعية ، رومنتيكية « الاباء الذين يربون انصاب التوت والامهات اللواتي يغزلن الحرير » والذين دمرهم الرأسمال الاستعماري ، واحبط احلامهم ، وصبغها بالدم . رومنتيكية « ابناء الشقاء في الحقول ، يغنون قواهم امام وجه الشمس ليطعموا فم القوي ويملؤوا جوف الظالم » . رومنتيكية الذين خابت احلامهم ، وتعثرت ، وسحقت ، فكانوا الاكثر سخطا وتمردا ، والاعمق اعرابا عن مشاعر التغيير ، وانتكاساتها . ان جماليات (حالة الشعور) الجبرانية ، والتي تقوم على الخيال والحلم والمشاعر والوجدان ونزوعات الذات تتاسس في معناها الجوهري على القاع الاجتماعي ـ التاريخي للوعي الرومنتيكي ، ذلك القاع الذي تحكم الى حد بعيد بخصائصها . اذ انها بجمالياتها ، وتدفقها ، وانفلاتها من قالبية الشكل والبناءات والصنعة ، وتعبيرها عما هو رافض متمرد وحيوي ومضطرم في الروح والوجدان ، كانت تكشف عن نظرة الى العالم ، يضرب معناها العميق في القاع الاجتماعي ـ التاريخي لـ « الفلاحين والصنعية » الذين لم ير فيهم جبران رافعة الحياة الجديدة وحسب ، بل غنّى مشاعرهم واحاسيسهم واحزانهم ، وساهم في صياغة مفاهيمهم العاطفية والاجتماعية . ان الوعي الرومنتيكي في حالة الشعور الجبرانية ، ينحدر أساسا من تجربة تلك الكتلة الاجتماعية ـ التاريخية ، غير أنه ينحدر منها متطورا وفق خصائصه الداخلية التي يحددها أسلوب التصوير الفنائي للعالم الداخلي ، ووفق الخصائص العامة لنظرة الوعي الرومنتيكي للواقع الاجتماعي والحياة والعالم ، بصفة ان هذا الوعي شكل محدد من أشكال الوعي الاجتماعي . وهذا

وحده يفسر تلك العلاقة الوثيقة بين الوعي او النظرة الى العالم التي حملتها دفقة الشعور الجبرانية ، وبين الشروط المادية التي تأسست عليها ، او كافحت من اجل تغييرها .

لقد كان شاعر تلك الكتلة الاجتماعية ـ التاريخية ، كتلة « الفلاحين والصنعية » ، وعبر بعمق في شكل الوعي الرومنتيكي المبكر ، عن « أرواحهم المتمردة » و « اجنحتهم المتكسرة » (فهو ما صور في كل ما صور راعياً قبيحاً ، أو فلاحاً خسيساً ، او عاملاً شريراً ، ولا صور حاكماً عادلاً او كاهناً تقياً ، او راهباً في قلبه شيء من الايمان والشفقة) (٣٩) فالفلاحون والصنعية الذين كانوا في اساس مثله الجمالية لم يكونوا معياراً للجميل في الفن وحسب ، بل معياراً للجميل في الحياة . هذا الجميل الذي كان يعني اجتماعياً ، الحياة الجديدة .

لقد كان وعيه الرومنتيكي يتأسس على مجتمع جديد يتكون ، يخترق علاقات الانتاج الاقطاعية ، يفككها ، وينهض بشكل فتي من احشائها . ولعل جبران من ابرز الذين طوعوا الوعي الرومنتيكي واسلوب التصوير الفني لعالم الذات ، للتعبير الجارف عن فتوة هذا النهوض ، وشبابه . فقد كان هذا النهوض الفتي يظهر في الوعي الادبي لجبران في صورة (الربيع) الذي ينهض من (الجبانة الواسعة الارجاء في حقول الشرق) . وكان يرى في الشرق (فكرتين متصارعتين ، فكرة قديمة وفكرة جديدة . اما الفكرة القديمة فستغلب على امرها لانها منهوكة القوى ، محلولة العزم) كما كان يرى فيه صراعاً بين (شيخ يحتضر) و (سيد ساكت جبار مفتول الساعدين يعرف عزمه ويثق بكيانه ويؤمن بصلاحيته)(٤٠) .

وفي (لكم لبنانكم ولي لبناني)(٤١) يحدد جبران بوضوح ماذا يعنيه هذا السيد ، وماذا يعني الربيع الناهض من جبانات الشرق . انه يحدد الكتلة الاجتماعية الفلاحية ـ الحرفية ، رافعة الفكرة الجديدة ، وبانيه (العهد الجديد) كما كان يسميه . ان ابناء لبنانه هم (الفلاحون ... والرعاة .. والكرامون .. وزارعو التوت .. ونساجات الحرير ..

والحصادون .. والبناؤون .. والفخارون .. والحائكون .. وصانعو الاجراس والنواقيس) و (العهد الجديد) **هو ذلك العهد الذي** (يسهل التبادل بين الحائك والزارع) .

والواقع ان وعي جبران كوعي كل المنورين ، كان محكوما بوعي البورجوازية الناشئة ، ومتغذيا بعمق وفرادة من نسغها العلماني التنويري والعقلاني(٤٢) لذلك بقدر ما كان وعيه محكوما بوعي هذه البورجوازية ، كان متناقضا معها ، بل يمكن اعتبار وعيه صورة لهذا التناقض . ولقد كان هذا التناقض ـ في معناه الاجتماعي الجوهري الاوسع ـ ، تناقض الكتلة الفلاحية ـ الحرفية مع قيادتها المنحدرة من البرجوازية الناشئة . تلك الكتلة التي خاضت قرنا كاملا من « العاميات » الفلاحية ، وابصرت الراسمال الغربي يدمرها ، والمجاعة تحصدها . تلك المجاعة التي لاقت صداها العميق والواسع في ادب جبران (٤٢) ، والتي حصدت اساسا جماهير الفلاحين المعدمين **والمنتجين الصغار . لقد دمر هذا الراسمال ، وحصدت تلك المجاعة ـ مثلا ـ** (الآباء الذين يربون التوت والامهات اللواتي يحصدن الحرير ... الخ) **الذين راى فيهم جبران رافعة من روافع** (العهد الجديد) . **بل ان تلك الكتلة الاجتماعية الفلاحية ـ الحرفية ، المحكومة بتطور البورجوازية الناشئة ، وافقها التحرري آنذاك ، ما كان لها الا ان ترى احلامها محبطة ومدمرة ، في سياق تدمير الراسمال الغربي لها .**

هذا يفسر حد كبير ذلك التناقض في الوعي الجبراني ، بين ايمانه بطاقات هذه الكتلة وانتمائه الى احاسيسها ومشاعرها واحلامها وبين لعنته لها في آن واحد . بين تمجيده الحار والفتي للثورة ، وبين الالتجاء الى موقف النبوة والجنون (اذ ان المجنون غريب بمعنى انه غير منتم) ، بين روح التفتح والحياة والكفاح في رومنتيكيته وبين تلك اللوعة والكآبة والعزلة والتشاؤم والتامل الميتافيزيقي والاستغراق في اشجان الذات . وهو يفسر على مستوى وعيه النظري ، ذلك التناقض بين (وعيه القومي) المحبط ذي الطبيعة الاجتماعية المميزة التي حددها جبران نفسه كمنتم لها ، وبين (الانسانية العالمية) المجردة المتعالية. بين (عقلانيته) ، وبين تعاليه الميتافيزيقي .

وبمعنى آخر ، هذا يفسر الى حد بعيد سمة اساسية مزدوجة(٤٤) في حالة الشعور الجبرانية ، وفي وعيها الرومنتيكي ، انها سمة ذلك التناقض بين (الارواح المتمردة) وبين (اجنحتها المتكسرة) . كان جبران شاعر هذا التناقض ، شاعر تكسر الاحلام ، مضى بعيداً معها ، غناها وتحمس لها بشكل حار ، وانكسر معها ايضاً . لذلك نرى في كل كتاباته تلك السمة المزدوجة : سمة السخط والقلق ، التمرد والتكسر ، الاحساس بالذات والتردد ، الانتماء والغربة . تلك السمة التي هي في الاساس خصائص الكتلة الاجتماعية التي غناها جبران ، وافتتح جمالياتها العميقة .

★

مهدت هذه « الشمولية الشعرية » او « النثر الشعري » كما تسميها سوزان برنار ، الى اعادة النظر جذريا بمعنى الشعر . واذا كان مصطلح « الشعر المنثور » شكلاً من اشكال الوعي الفني بهذه الشمولية المتحللة من صرامة البناء التقليدي ، فانه يمكن القول ان هذا المصطلح في الحالة الجبرانية ، كان يشير الى « شكل لا محدود » . ف « الشمولية الشعرية » الجبرانية ، لم تكن موسوعة وجدانية لمشاعر السخط والقلق والتمرد والتكسر ، والتي أثارت « عاصفة روحية واجتماعية وفنية »(٤٥) وحسب ، بل انها فجرت الشكل التقليدي التعبير الشعري ، وأثرت عميقاً في افكار زمنها ، ومفهومه عن الشعر . لقد كان الشكل التقليدي منذ مطلع القرن ، بل من أواخر القرن التاسع عشر يسير نحو التحلل ، وقد مهد تحلله للقول ب « الشعر المنثور » الذي ستجد (الهلال) في جبران خليل جبران خير معبر عنه ، الى درجة أن جبران يبدو معها في مرآة (الهلال) عام ١٩١١ « زعيم نهضة جديدة في الادب العربي » و « النابغة السوري في الخيال الشعري الفلسفي »(٤٦) .

وبمعنى آخر التقت « الشمولية الشعرية » الجبرانية في « المهجر » ب « عصرية » الهلال في المشرق العربي . وكان كل منهما يصب عمقيا في نقض العلاقات الاقطاعية ، واختراق بنيتها الذهنية ، وعصيان تقاليدها

المعرفية والجمالية ، وموقفها من الحياة والانسان والعالم ، واحساسها بالاشياء . وسيصل هذا اللقاء الى أعمق اتساعاته ، بين (الغربال) لميخائيل نعيمة ، وبين (الديوان) لعباس محمود العقاد ، وابراهيم عبد القادر المازني في مطلع العشرينات . وتعكس صفحات « المقتطف » و « الهلال » في السنين الثلاثين الاولى من هذا القرن ، ذلك الالتقاء العميق ، الذي سرعان ما صار وشيجة عميقة ، ولقد كان هذا الوعي التجديدي بالدرجة الاولى وعيا نهضويا ، ليس على المستوى الثقافي ــ الشعري وحسب ، بل وعلى مستوى وعي مشكلة « النهضة » ومواجهة أسئلتها .

فقد كانت محاولة « النهضة » في المشرق العربي ، تقوم على المحتوى العصري لها ، المستمد من علاقته بالمدينة الحديثة (الغرب) . وفي هذه المحاولة ، يشكل مصطلح « العصرية » و « الشعر العصري » كلمتين مفتاحيتين منذ السنوات الثلاثة الاولى في هذا القرن . حيث نرى مصطلح « الشعر العصري » منذ عام ١٩٠٢ في مقال لنجيب شاهين في (المقتطف) حملت عنوان : « الشعراء المحافظون والشعراء العصريون » . كما نجده بشكل أوسع وأكثر الحاحا في (الهلال) وفي مقدمة العقاد ــ مثلا ــ ل « لآلىء الافكار » لشكري عام ١٩١٣ . ويستمر هذا المصطلح كلمة مفتاحية في مجلة « ابولو » التي اعتبرت نفسها في الثلاثينات ممثلة ل « الشعر العصري » .

الشعر العصري / المعنى النهضوي للشعر
العصرية / حداثة الجيل النهضوي الاول

تعبر أطروحة « العصرية » عن شكل الجيل النهضوي الاول لمشكله الحداثة ، والواقع أن أهمية هذه الاطروحة ، وتأثيرها الكبير في زمنها ، يعود الى أنها تأسست في القاع الاجتماعي ، على حركة نهوض بورجوازي فتي ، له قاعدته الشعبية العريضة والفاعلة ، كانت ثورة ١٩١٩ ثمرته

النوعية ، التي تخرج منها أكبر واهم مثقفي مصر ، والذين كانوا في الان ذاته ، مثقفين مؤثرين في الحركة الثقافية العربية . ولعل هذا يفسر الى حد كبير لم كانت « مصر » البؤرة الاساسية والعميقة لصراعات هذه الأطروحة . ان الصراع بين « القبعة » وبين « الطربوش » بما لهما من دلالات اجتماعية ـ فكرية ، كان صراعا بين عقليتين ، ونظرتين ، وموقفين من الحياة والواقع . وقد انعكس ذلك في الحقل الثقافي ـ الشعري في شكل صراع بين « الشعراء العصريين » و « الشعراء المحافظين » . بين معنى جديد للشعر يستمد معاييره ومقوماته من « الغرب » وبين المعنى التقليدي الموروث للشعر .

فلقد اكتسبت النهضة عصريتها ، من كونها كانت محكومة ايضا بوعي البورجوازية الناشئة المتكونة ، والتي وجدت « روح العصر » في اوروبا الليبرالية العقلانية ، اوروبا الديكارتية الداروينية ، واوروبا روسو والثورة البورجوازية الفرنسية ، والعلمنة .... فقد كانت (الهلال) تربط (عصرية) النهضة ، بمدى قدرتها على تمثل هذه الروح ، او بما كان يسميه جورجي زيدان بمدى قدرة العربي على « تحدي » الغرب ، واثبات الاحتذاء به ، وتمثله .

كان ذلك يعني على المستوى الثقافي ـ الشعري القول ب « الشعر العصري » . واذا كان هذا القول يستمد معاييره من الغرب ، فان هذا يعود اساسا الى انه كان محكوما بالوعي البورجوازي الناشىء الذي راى « الحداثة » و « العصرية » عبر اوروبا ، والذي نجد له تمثيلا نموذجيا واضحا في كل من (الهلال) و (المقتطف) .

لا شك ان هذا الوعي كان يستجيب لتفكك العلاقات الاقطاعية وانحلالها . ويدعم تقويضها ايديولوجيا ، في النزوع الى بنية اجتماعية ـ ثقافية جديدة ، تقوم على الحداثة والعلمنة ، وعلى التحول من اللاهوت الى العقل ، ومن الذهنية التقديسية الى الذهنية التاريخية ، ومن الذهنية الدينية الى الذهنية العقلانية الديكارتية والداروينية ... الخ .

كان هذا يعني على المستوى الثقافي ـ الشعري ، القول ب « الشعر العصري » ويعرفه جورجي زيدان عام ١٩١٢ كما يلي :

(الشعر العصري يختلف عن سائر ضروب الشعر مثل اختلاف احوال هذا العصر عن احوال سائر العصور فهو يوافق عصرنا بأسلوبه ومعناه . ولكل جيل أو عصر روح عامة تتجلى في كل جزء من اجزائه ، وفي جملتها الشعر . لانه مرآة اخلاق الامة ، ومعرض آدابها . فيخشن اويلين ، ويسمو او ينحط حسب احوال الامة .... ومميزات الشعر العصري ترجع الى عوامل المدنية الحديثة وما كان من تاثيرها على اخلاقنا وآدابنا واحوال اجتماعنا وسياستنا) (٤٧) .

يكشف هذا النص عن تحول النظرة الى الشعر ، من النظرة المطلقة « الخالدة » فوق الزمان والمكان ، الى النظرة التاريخية التطورية ، والتي نرى لكل عصر شعرا يعبر عنه ، ويختلف عن شعر العصر الآخر . ولا يدع نص زيدان مجالا للشك في النظر الى (مميزات الشعر العصري) **كنتاج لتاثير المدنية الحديثة (الغرب) ، وحسب ذلك فان الشعر يجب أن يعبر عن روح عصره ، والذي يحدد زيدان بوعي بورجوازي ليبرالي عقلاني واضح بأنه** (عصر الحرية الشخصية والعلوم الطبيعية والاكتشاف والاختراع) (٤٨) .

ويحدد زيدان بوضوح ان « الشعر العصري » **هو** « شعر هذه النهضة » **وحسب زيدان** « يدخل في الشعر العصري ايضا الشعر المنثور »(٤٩) **الذي يمثله افضل تمثيل جبران خليل جبران ، كما يقول زيدان .**

الشعر المنثور ـ المصطلح

كانت « النهضة » تعلن عن تكون نظرة جديدة الى الحياة والعالم والانسان . لم يكن ممكنا بدونها ان يعيد الوعي النهضوي ، النظر في الشكل الموروث للقصيدة العربية . بل ان اعادة النظر هذه قد اعتبرت

على نحو واضح ومحدد في مرآة الوعي النهضوي كنتاج لـ « النهضة » بهذا المعنى يمكن فهم اقتراح « الشعر المنثور » في العقد الاول من القرن، عبر صلته الوثيقة بهاجس « النهضة » ، ومحتواها العصري . صحيح ان هذا الاقتراح كان يستمد معاييره من الغرب ، الا انه كان يستجيب للأسئلة التي اثارها حقل الصراع بين « القديم والجديد » حسب تعبير جبران ، او بين « المحافظ والعصري » حسب لغة « المقتطف » و « الهلال » ومن بعدهما « ابولو » في الثلاثينات .

من هنا كانت « النهضة » المحكومة بوعي يرى في الغرب « روح العصر » ، تعني على مستوى الشكل الشعري ،اعادة النظر بالشكل الموروث للقصيدة العربية ، وابطال تعريفه للشعر ، في ضوء المعايير المستمدة من الشعر الغربي ، وفي ضوء الامكانيات التحريرية التي قدمها الغرب للوعي النهضوي .

ويتضح الوعي النهضوي الذي حكم طرح مسألة التجديد في شكل الشعر العربي ، على نحو نموذجي ، فيما كتبه توفيق الياس انجليل عام ١٩٠٦ في (الهلال) ، حيث نجد هنا تمثيلا عميقا لتعميم مبدا الارتقاء الداروينى على مبدا الارتقاء الشعري .

يرى انجليل شكل الشعر المنثور ارتقاء قائما بذاته ، على الاشكال الايقاعية الموزونة . وهو يرسي فهمه لهذا الارتقاء على نزعة تاريخية تطورية ، تتقدم دوما الى الامام ، وتجد برهانها في « الشريعة العامة . شريعة ارتقاء الانواع بواسطة التفرع والاختصاص »(٥٠) .

من هنا يبدا مما يسميه بـ « الشاعر البدائي » الذي « كان يكتب الشعر (دون أن يميز بين الشعر والموسيقى بل كانا عنده كالشيء الواحد) (٥١) (فأعجب الذين جاؤوا بعدئذ وزعموا أن حسنه ناشىء عن الوزن ؛ وان الوزن ضروري له . ثم سنوا للاوزان شرائع دعوها أبحرا ،

وقالوا ان الشعر لا يخرج عن تلك الاوزان وما خرج لا يحسب شعرا بل نثـرا) (٥٢) .

غير أن شريعة الارتقاء فرضت التمييز بين الشعر والموسيقا في فنين مختلفين ، وبالتالي بين الشعر والوزن حسب خطـاب انجليل ، ف (الشعر والموسيقى كانا عند الشاعر الاول شيئا واحدا . ثم ترقى الانسـان ففصلها الى فنين مختلفين . ابقى شيئا من الموسيقى في الشعر وهو الوزن والقافية . وابقى شيئا من الشعر في الموسيقى وهو الكلام او الغناء . ثم احس بتلك القيود فاخـذ يتركها شيئا فشيئا . ويفصـل الواحد عن الاخر بالتدريج . ففي الشعر اخذ المتاخرون في اغفـال الوزن والقافية فنتج ما ندعوه الشعر المنثور)(٥٣) **ان القانون الذي يفسر هذا الانفصال بين الشعر وبين الوزن والقافية ، يتحدد لدى انجليل ب** « الشريعة العامة : شريعة ارتقاء الانواع بواسطة التفرع والاختصاص» **من هنا لا يجد الخطاب النهضوي حرجا في تعميم قوانين الارتقاء الطبيعي على قوانين الارتقاء الشعري . حيث يرى ان** (فصل الشعر والموسيقى لفنين مختلفين وفصل الشعر عن الوزن والقافية ورد هذين الاخرين للاصل المختصين به انما هو تقدم واضح يتبع الشريعة العامة شريعة إرتقاء الانواع بواسطة التفرع والاختصاص)(٤٥) **فهذه « الشريعة » التي تفسر ارتقاء حيوان (الجانود) الى اسماك وضفادع ، هي نفسها التي تفسر ارتقاء الشعر ، والفاصل بينه وبين الوزن ، باعتبار ان الوزن اثر من آثار عدم تمييز (الشاعر البدائي) بين الشعر والموسيقا . حيث يكتب انجليل :** (خذ لذلك مثلا الاسماك و جناس الضفادع المعروفـة بالامفيبيا . فان هذين النوعين يرجعان الى اصل واحد احط منهما كليهما يعرف عند علماء الحيوان باسـم « جانود » ــ فالجانود لـه خاصتان ، خاصة الاسماك وخاصة الضفادع لا بل الاثنان يجتمعان به ويصير حيوانا واحدا . فعند ترقيه انقسم الجانود الى حيوانين مختلفين

تمام الاختلاف هما كما قلنا الاسماك والامفيبيا . وهذه الشريعة عامة ونراها ظاهرة ايضا في العلوم والفنون . فالحساب والعلوم الطبيعية مثلا بقيت قرونا برمتها تدرس مع الفلسفة . حتى اذا ارتقت العقول فصلت بين هذه العلوم واخذت تدرس كل بمفرده فظهرت آثار الارتقاء بها . ونرى هذه الشريعة ايضا في الشعر والموسيقى ././. . . الا انه عند ترقي التعبير نشأ فرعان مختلفان تمام الاختلاف احدهما الاصوات مطلقا والاخر الكلام . والشعر النثري هو تتمة ذلك الفصل بين الموسيقى والكلام) (٥٥) .

لا يدع هذا النص مجالا للشك في ان (الخطاب النهضوي) واجه مشكلة « الشعر المنثور » عبر الادوات الادراكية المباشرة لـ (الوعي النهضوي) نفسه . ورغم ان هذا الوعي لم يتضح في هذا الخطاب الى مستوى (الوعي الادبي) ، فان مرجعه النصي الشعري حاضر فيما يقدمه الشعر العربي في القرن التاسع عشر ، والذي يتدرج بهذه الدرجة او تلك في اطار (الوعي الرومانتيكي) . ان نماذجه كما يحددها انجليل هي في « الكتابات النثرية » لـ « لامارتين » والتي يعتبرها « خطوة الى الامام نحو الشعر النثري » وفي ما كتبه شاتوبريان وجان جاك روسو وفيكتور هوغو الذي (وجد بعد الاختبار الطويل ان الوزن على وسعه في اللغات الاوروبية يعيق الشاعر عن بسط افكاره كلها ويؤخره عن الوصول لغايته ويربطه بهيئة التعبير) . وكجورجي زيدان تماما يرى انجليل ان الشعر لا يعرف بـ « هيئة التعبير » او اللفظ » ، بل في المعاني . فعندما ارتبط الشعراء بالشعر كلفظ (اصبح همهم الكلام وتنسيقه ، والعبارات وتزيينها بغض النظر عن المعاني ..... واصبح الشعر بين اولئك المستشعرين « كلاما موزونا » خاليا مما يمكننا ان ندعوه شعرا) (٥٦) .

ويمكن النماذج المرجعية التي احال اليها انجليل كأمثلة على « الشعر المنثور » ، ان تشير ولو بشكل غامض الى ما يقصده بـ « المعاني » التي يصفها جورجي زيدان بـ « الخيالَ الشعري » كعمدة للشعر ، واحيانا

ب « **الاحداث النفسية** » . **وما يدخل في سياق النماذج المرجعية التي يميل اليها كل من زيدان وانجليل في اطار الوعي الرومنتيكي .**

آ — **يرى جورجي زيدان في مقال له عام ١٩٠٥ حمل عنوان** (الشعر المنثور في اللغة العربية) — **وهي أول مرة يستخدم فيها هذا المصطلح في العربية — أن** (الشعر عند العرب الكلام المقفى الموزون فإن لم يكن كذلك لا يعدونه شعرا فكأنهم عرفوا الشعر بلفظه لا بمعناه . واما الافرنج فيعرفونه بمعناه دون لفظه . فهو عندهم منظوم ومنثور ؛ والمنظوم قد يكون موزونا غير مقفى أو مقفى غير موزون وانما العمدة عندهم على الخيال الشعري او المعاني الشعرية)(٥٧) .

ويقدم زيدان ما سماه بـ « قصيدة منثورة » **لأمين الريحاني** « يصف بها غياب الشمس بلبنان في يوم من ايام الخريف عبر عنها بالحياة والموت ننشرها مثالا لهذا النوع من الشعر »(٥٨) **يواجه زيدان المعيارية الشكلية « العربيـة » للشعر ، بأن يرى في الوزن والقافية مجرد امكانيـة أمام الشاعر ، وليس شرطا مسبقا يستنفد في حدوده معنى الشعر . فالعمدة في معنى الشعر حسب زيدان على ما يسميه بـ « الخيال الشعري » وليس على الوزن والتقفية . ويعني مصطلح (الشعر المنثور) هنا في تحققه النصي (كما تنمذجه قصيدة الريحاني)** « سبك الخيال الشعري بعبارات منثورة مما لم يتعوده العرب »(٥٩) **وعلى الرغم من أن زيدان لا يوضح نظرته الى « الخيال الشعري » كـ « عمدة » للشعر ، فإنه يمكن القول أن النموذج النصي لنظرته الى « الخيال » ، هو ما يتجلى في القصيـدة المنثـورة للريحاني ، والتي تقارب على نحو جنيني النظرة الرومنتيكية للخيـال الشعري .**

ب — **ويرد عليه بولس شحادة فيرى ان مقالة زيدان عن** « الشعر المنثور » (قد فتحت ولا ريب بابا واسعا في الشعر يستطيع ان يلجه كثيرون من شعرائنا الذين سئمت نفوسهم متابعة طرق العرب في النظم ورغبوا في ان يلقوا عن عاتقهم تلك القيود الثقيلة)(٦٠) .

غير ان شحادة يقترح تطوير شكل الشعر العربي ، في ضوء المثال الذي يقدمه الشعر الغربي او (الافرنجي) حسب تعبيره ، فيرى ان الشعر الموزون غير المقفى هو (اقرب الى الذوق واوقع في النفس من الشعر المنثور)(٦١) **فيكتب** (لا أرى من سبب يمنع شعراء العربية من ان يحذوا حذو الافرنج وينظموا شعرا موزونا لا قافية له كما كان ينظم شعراء الجاهلية قبل امرىء القيس ... ومن اطلع على شعر ملتن وشكسبير مثلا يرى معظمه من هذا النوع)(٦٢) .

وأهمية قول شحادة بالشعر الموزون غير المقفى في مطلع القرن ، انه سيتطور الى القول بـ « الشعر المرسل » وبعمق ، عند جماعة (ابولو) في الثلاثينات .

ج ــ **في حين ان امين الريحاني يعرف (الشعر المنثور) بما يلي :** (يدعى هذا النوع من الشعر الجديد Vers Libres بالافرنسية وبالانكليزية Free Vers اي الشعر الحر او بالحري المطلق . وهو آخر ما توصل اليه الارتقاء الشعري عند الافرنج وبالاخص عند الامريكيين والانكليز . فملتن وشكسبير اطلقا الشعر الانكليزي من قيود العروض كالاوزان الاصطلاحية والابحرة العرفية . على ان لهذا الشعر المطلق وزنا جديدا مخصوصا وقد تجيء القصيدة فيه من ابحر عديدة متنوعة ، وولت وتمن هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها . وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء اوروبا العصريين ... المتخلقين بأخلاقه الديموقراطية ، المتشيعين لفلسفته الامريكية)(٦٣) .

من الواضح في تعريف الريحاني على المستوى الشكلي ان معنى (الشعر المنثور) ينفلت من الاوزان الاصطلاحية والابحر العرفية ، ويخلق اوزانه الخاصة به ، ولتنقل نحن ايقاعاته ، كما يمثل احدث شكل في الشعر الغربي من جهة ثانية . على ان الريحاني يرى ان قصيدة (الشعر المنثور) قد تجيء في وزنها من ابحر عديدة متنوعة ، وهذا ما سيستعيده احمد

زكي ابوشادي في (أبولو) حيث يرى في (الشعر الحر) شعرا متنوع القافية والبحور « يجيز مزج البحور حسب مناسبات التأثير »(٦٤) . في حين أن خليل شيبوب ـ وهو أحد شعراء (أبولو) يميز في (أبولو) عام ١٩٣٢ بين الشعر الحر وبين الشعر المنثور فيرى أن « الشعر المطلق أو الشعر الحر غير الشعر المنثور لان نثر الشعر انما هو افتكاكه من قيود الوزن والقافية . فإن حفظت القافية صار هذا الشعر نثرا مسجعا . وكتبنا الادبية طافحة بالنثر المسجع . اما الشعر المطلق . فمذهبه في الاحتفاظ بالوزن فقط . اما القافية فقد اختلفوا في ابقائها أو اغفالها . وقد آثرنا إبقاءها في هذه القصيدة »(٦٥) .

د ـ كما لا يرى زيدان مانعا مما يسميه بكتابة (الشعر الموزون غير المقفى) بل يحث عليه « ليكون الشعر الموزون غير المقفى من جملة ثمار هذه النهضة »(٦٦) ويرى فيه « توسعا يعد من قبيل الارتقاء »(٦٧) باساليب النظم العربي . بل ان زيدان يرى « ان النظم الموزون غير المقفى كان في اخوات اللغة منذ القدم »(٦٨) عند « السريان القدماء » و « العبران » بل « لا يبعد ان العرب كانوا ينظمون الشعر بوزن بلا قافية او بقافية بلا وزن كما كان يفعل اخوانهم السريان . . . »(٦٩) .

✶

من الملاحظ هنـا ، التبرم بالشكل التقليدي ، وتجاوز معياريته للشعر . والواقع أن معنى التجديد اقتصر في صفحات « الهلال » على تغيير الشكل الشعري ، ولنقل شكل التعبير ، أو (هيئته) كما في تعابير العقد الاول من القرن . غير أن القول بتغيير « هيئة التعبير » اقتضى وعياً نهوضيا ، عقلانيا وعلمانيا وعصريا ، الى الدرجة التي يفسر فيها توفيق الياس انجليل ، مبادىء الارتقاء الشعري بمبادىء الارتقاء الداروني . هذا يعني أن القول بشعر متحرر من الوزن والقافية ، لم يكن ممكنا خارج بنية الوعي النهضوي . الا ان هذا يعني أيضا أن بنية الوعي النهضوي ،

كانت تركز بشكل اساسي على اختراق الشكل . هذا يقود الى استقصاء شكلانية « العصرية » في الوعي النهضوي . ففي حين كانت « العصرية » منقطعة على مستوى « هيئة التعبير » عن نظرية العرب في الشعر ، فانها كانت استمرارا لهذه النظرية على صعيد تصورها للخصائص الجمالية ـ اللغوية اي لادوات الانتاج الشعري . وهذا يعني ان شكلانية «العصرية» كانت تخفي تحتها استطرادا لكلاسيكية عريقة . فمعيار النموذج الشعري الجاهلي « الكامل » لاصول الشعر ، التي لا يكون شعرا بدونها ، استمر في بنية مفاهيمه الاساسية ، كمعيار مرجعي ، لتحديد شعرية (الشعر المنثور) .

فيكتب جورجي زيدان عام ١٩٠٧ في معرض تأكيده على « الشعر المنثور » في كتاب « صهاريج اللؤلؤ » للسيد البكري بانه (يخيل لنا ونحن نقرأ منثوره اننا نطالع شعرا نثره بلغاء الجاهلية او صدر الاسلام)(٧٠) كما تتضح قوة السلطة المرجعية للمعيار الشعري العربي « الاصولي » في ما كتبه عيسى اسكندر المعلوف عام ١٩٠٧ (اننا كثيرا ما نجد نثرا توفرت فيه شروط الشعر من نباهة الاغراض ، ودقة المعاني ورقة الالفاظ ومتانة التركيب وحسن التخيل وصحة البيان فكان ابلغ من الشعر واوقع منه في النفوس)(٧١) كما يؤكد بولس شحادة ان الشاعر يمكن ان يغير (هيئة التعبير) ويتسنى له مع ذلك (ان يطلق عنان فكرته لايجاد المعاني وسكبها في قالب عربي قريب المأخذ سهل المنال)(٧٢) .

ان شكلانية « الوعي النهضوي العصري » هذه ، تتصل اساسا ببنية هذا الوعي ، وبامكانيات البورجوازية الشابة المتكونة ، التي تاسس عليها ، ونما فيها . فهذا الوعي الذي لم ير في الغرب « روح العصر » وحسب ، بل وجد فيه آفاق تطور المجتمع العربي نفسه ، لم يكن بحكم شروط تكونه وتكويناته المعرفيــة ـ الايديولوجيــة ، قادرا على تمثل « الغرب » ، وبمعنى آخر كان عاجزا عن تحويل المعرفة الغربية الى بنية

عربية للتفكير ، والى جهاز مفهومي ، بالقدر نفسه الذي كانت فيه البورجوازية عاجزة عن تحويل « روح العصر » الى نمط اجتماعي ، وبالقدر نفسه الذي تفوقت فيه البورجوازية ،في ميدان تحديث الاشكال الدستورية والقانونية ومظاهر اللباس والعادات ، والتي كانت تخفي تحتها ، استمرارية قوية لسلطة الموروث التقليدي ، اجتماعيا وثقافيا .

من هنا تتبين استباقية جبران خليل جبران بالمقارنة له مع (عصرية) المثقفين النهضويين ، ونظرتهم الى الشعر . اذ ان جبران لم يواجه في « حالة الشعور » التي بثها في الابداع العربي ، اشكال التعبير التقليدية وحسب ، بل واجه ايضا ادوات الانتاج الشعرية « الاصولية » ، وفي مقدمتها اللغة الشعرية ، واساليب البيان والبلاغة . وبمعنى آخر تبدو استباقية جبران وتجاوزه في اعادته النظر جذريا بمعنى الشعر ، خارج شروط النموذج الشعري الجاهلي « الكامل » من جهة ، وعبر اختراقه لهذه الشروط من جهة ثانية . غير ان تلك « الشكلانية » نفسها ، فتحت الباب واسعا امام اعادة طرح الشعر كمشكلة ، وليس كمعطى ثابت «خالد» لا يتغير ، وبمعنى آخر فتحت الباب امام تحرر القصيدة العربية ، وتهيئة شروط قطيعتها الجمالية مع الاصول الاولى لها .

فقد اثرت عصرية (الهلال) بجماعة (ابولو) عبر خليل مطران ، الذي كان رصيفا لـ (الهلال) . ورغم ان (ابولو) لم تتبين « الشعر المنثور » كسابقتها (الهلال) ، الا انها كانت تقول به على صعيد النظرية الشعرية . حيث ستميز بشكل اعمق ما بين النظم والشعر . وبموجب هذا التمييز ، يستمد الشعر معناه من الالهام لا من الصناعة من « الطلاقة البيانية » كما يعبر احمد زكي ابو شادي ، ومن الطبع لا من التطبع . فيرى اسماعيل مظهر في العدد الاول من مجلة (ابولو) اننا نستطيع الفصل بين (الشعر الصحيح) و (النظم) عندما نعرف ان (المعنى والتصوير من صنع الالهام لا من قوة الصناعة ، من صنع الطبع

لا من التطبع ، وانما تقاس شاعرية الشاعر بقدر ما في شعره من أثر هذا الالهام) (٧٣) **ويتوضح في كلام مظهر الرومنتيكية كمرجع في فهم الشعر . وإن التجربة الشعرية الرومنتيكية بطبيعتها ، تتميز بسمة التحرر من الشكل ، واختراق قوانينه ، انها حسب تعبير مظهر نتاج الطبع لا التطبع . من هنا فان الوزن والقافية ما كانا ليشكلان معيارا شعريا في النظرية الرومنتيكية للشعر ، والتي نضجت مع (ابولو) . فيكتب اسماعيل مظهر عام ١٩٣٢ في (ابولو) :**

(عرّف العرب الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ، اي الكلام الذي يجري على بحر من بحور الشعر الموضوعة ، وينتهي بقافية واحـدة . وعندهم ان كل ما يجري هذا المجرى من الكلام شعر . والحقيقـة ان هذا التعريف الذي ينصرف على اكثر ما قال العرب من الكلام الموزون المقفى ، ابعد الاشياء عن تعريف الشعر ، فقد يكون كلام موزون مقفى وبينه وبين الشعر بعد ما بين الموت والحياة من الفروق ، وقد يكون كلام منثور يمت الى الشعر بأقرب الاسباب . اذن فمعتقدنا ان الوزن والقافية لا يكونان الشعر ، اي انهما ليس مما يتقيد به الشعر) (٧٤) .

من هنا حسب مظهر (وعلى مقتضى التعريف الذي وضعه العرب قد يصبح اكثر النظام شعراء) (٧٥) .

لقد وصلت النظرية مـع (ابولو) حدا من النضج لم يعد فيـه (التعريف الرجعي للشعر بحدود القافية والوزن كلاما يصلح موضوعا للنقاش او للجدل الان (٧٦) **ـ اي في زمن ابولو ـ هكذا كانت ترى (ابولو) المشكلة ، فالوزن والقافية في الشعر هما مجرد امكانية امام الشاعر ، وليسا شرطين او معيارين . وهذا ما يحدده بوضوح نظري احمد زكي ابو شادي** (ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربي القديم .... وانما الشعر هو البيان العاطفة نفاذة الى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها ، وللتعبير عنها . فاذا جاء هذا البيان منظوما

فهو شعر منظوم ، واذا جاء منثورا فهو شعر منثور ، وجميع الاداب العالمية الناضجة تعترف بهذين القسمين للشعر) (٧٧) **بل يرى احمد زكي ابو شادي ان « الشعر المنثور » ليس مجرد ضرب من الشعر ، بل يسميه ب** « الشعر العصري » (٧٨) **ايضا . فهنا في (ابـولـو) وبحكـم التحولات الثقافية ـ الشعرية ، نجد طرحا اعمق لمشكلة « الشعر المنثور » ، يستكمله كشكل تعبيري رومنتيكي متميز ومتحرر . فالوعي العقلاني الليبرالي ، الداروني مثلا في (الهلال) الذي واجه مشكلة « الشعر المنثور » ، ولم يجد حرجا حتى في تعميم مبادىء الارتقـاء الداروني على مبادىء الارتقاء الشعري ، يتحول هنا مع (ابولو) الى مستوى الوعي الادبي ، أي الوعي الرومنتيكي في طرح المشكلة وتلك خطوة متقدمة ، اذ تعني نضوج النظرة « العصرية » الى الشعر ، الى مرتبة الوعي الادبي . غير ان ذلك الوعي العقلاني الليبرالي هو نفسه الذي مهد لذلك الوعي الادبي . اذ ان الوعي الرومنتيكي (في السياق الثقافي ـ الشعري العربي) ، كان التميز الشعري الجمالي الادبي لذلك الوعي العقلاني ، الى الدرجة التي كان يسمى بها « الشعر الرومنتيكي» ب « الشعر العصري » .**

من هنا يمكن القول ان (العصرية) **كانت في اساسها العميق نتاج حركة الانتقال الاجتماعيـة ـ التاريخية من العلاقات الاقطاعيـة الى العلاقات البورجوازية ـ في الحدود الذي يسمح فيها واقع تكون وتطور البورجوازية العربية بالحديث عن هذه العلاقات ـ وبهذا المعنى يمكن التقاط محورية هـذه الاطروحة في الوعي التنويري العربي ، الـذي انعكست فيه حركة الانتقـال تلك ، في شكل الانتقـال التاريخي مـن** القديم المحافظ **الى** الجديد العصري **حسب تعابير النصف الاول من القـرن .**

لقد تكونت اطروحة (العصرية) **في الحقل الثقافي ـ الشعري اساسا في سياق عملية تطور العلاقات البورجوازية ، التي تشكل فيها وعي**

متحرر ، يصب عمقيا في نقض العلاقات الاقطاعية ، واسسها الاجتماعية ـ الثقافية ، وموقفها من الحياة والعالم ، واشكال تعبيرهـا الادبي ايضـا .

مـن هنا كانت محاولات التجديد بدءا مـن جبران الاكثر عمقا واستباقا و (الرابطة القلمية) وجماعة (الديوان) وجماعة (ابولو) تتصل عميقابحركةالتطور تلك ، وتحاول ان توجد اشكال التعبيرالشعرية الجديدة او ((العصرية)) عن التحولات الاجتماعية التي تكونت في احشاء المجتمع العربي . وكان واضحا تماما ان هيئة التعبير التقليدية ، لم تعد قابلة لوحدها ، لان تعبر عن هذه التحولات . من هنـا كان القول بـ (الشعر المنثور) في النصف الاول من القرن ، شكلا من اشكال مواجهة الوعي العصري ـ التنويري لهذه المشكلة .

لقد كان الوعي الادبي الذي رافق اعادة النظر بهيئة التعبير ، وتحلل عبرهالشكل ((الكلاسيكي)) من جبران الى جماعة (ابولو) . وعيـا رومنتيكيا في العمق . وهـذا يعني على صعيد النتيجة ان الوعـي الرومنتيكي بطبيعته وعي متحلل من سطوة الشكل . غير ان هذا الوعي ما كان له ليشكل اطار الوعي الفني الادبي لتحلل الشكل ((الكلاسيكي)) في النصف الاول من القرن ، الا لانه شكل تاريخي محدد من اشكال الوعي الاجتماعي ، عكس فنيا وحسب خصائصه ، شكل العلاقة مـع الواقع . من هنا ارتبط محتواه (حتى ذلك الذي يحذف الواقع) الى حد كبير بتاريخية الواقـع ، وتناقضاته ، وتحولاتـه ، وانعكاسها في وجدان الشاعر .

ويتنمذج ذلك مثلا في جماعة (ابولو) . فقد كانت تولي اهتمامـا خاصا لمسالة النهوض البورجوازي وتطويره ، بـل وتعتبره مسـالة ثقافية ـ شعرية . ان وعيهـا (العصري) كان محكوما بآفاق هـذا النهوض ، الى الدرجة التي كانت فيها (ندوة الثقافة) التي اسستها ،

تشمل برعايتها (رابطة مملكة النحل ، الاتحاد المصري لتربية الدجاج ، جمعية الصناعات الزراعية) . **ولقد كان الاساس الفكري لها مستمدا من مناخ التغيير الذي اشاعته ثورة ١٩١٩ ، ومتشبعا بمثلها القومية الديموقراطية الليبرالية** (٧٩) . **انه اساس دمثته كما يعبر لويس عوض** المثالية الزمنية الفرنسية والفردية التجريبية الانكليزية (٨٠) .

هذا (الوعي العصري) كان يجد تميزه الفني الادبي في وعي ادبي رومنتيكي ، تختلف مرجعيته كليا عن مرجع النموذج الشعري الجاهلي أو العباسي ، فمثله نجدها في كيتس وشللي ولامارتين ودوموسيه ... الخ . بل كان لدى (ابولو) وعي ناضج بانها تعيش مرحلة انتقال من ((الكلاسيكية)) الى ((الرومنتيكية)) . لقد كانت فعلا ثمرة وعي رومنتيكي بدأه جبران من اوائل القرن . كما كانت في الآن ذاته شفق هذا الوعي . وبمعنى آخر كانت تمثل في آن واحد ، نضوج الوعي الرومنتيكي ، وانسداد آفاقه . فبقدر ما انضجت (ابولو) الوعي الرومنتيكي ، بقدر ما اوصلته الى انسداد آفاقه .

كانت « العصرية » **شكل مواجهة الجيل النهضوي الاول ، المحكوم بوعي البورجوازية الناشئة ، لمشكلة** « الحداثة » **في المجتمع العربي . لقد كانت هذه المشكلة في مستوى عملية** « المثاقفة » **تعني مواجهة مشكلة التأثر بـ** « الغرب » **في المجتمع العربي ، وامكانية تصيير هذا المجتمع على اسس عصرية غربية . فـ** « العصرية » **حسب وعي هذه المواجهة ، تتحدد في الموقف من الغرب ، وقبول** « روح العصر » **المستمدة من عقلانيته وليبراليته ، كمحدد لآفاق التطور الاجتماعي والثقافي داخل المجتمع العربي نفسه . كما كانت هذه المشكلة في مستوى الحقل الثقافي ــ الشعري ، تعني على صعيد الوعي الادبي ، تميز** « العصريين » **العرب ، بدءا من جبران و ((الرابطة القلمية)) المهجرية ، الى جورجي زيدان وجماعة ((الديوان)) ومن ثم جماعة ((ابولو)) في وعي رومنتيكي . ومثلما**

كانت « العصرية » على المستوى الاجتماعي ـ الاقتصادي ـ الثقافي ، تعني بناء المجتمع العربي على نمط الغرب العقلاني الليبرالي التحرري ، كانت على مستوى الشكل الشعري ، تعني القبـول بالاشكال البنائيـة الغربية للقصيدة (الشعر المنثور ، الشعر الموزون غير المقفى ، الشعر المرسل ، الشعر الحر . . .) من هنا ليس صدفة ان يكون جورجي زيدان المنور البورجوازي العربي ، اول من طرح ضرورة تصيير الشعر العربي غربيا على صفحات « الهلال » .

وبمعنى آخر كان هنالك نوع من « الصدفة الموضوعية » في تعابير الفلاسفة ، بين الوعـي البورجوازي التنويري ، وبين الوعـي الادبي الرومنتيكي الذي طرح تغيير الاشكال الشعرية . وبقدر ما كان الوعي البورجوازي متقدما على القدرات التاريخية لطبقته ، وعاجزا عن التحقق في نمط اجتماعي (على مستوى حقل الواقع) بقدر ما كانت النظريـة الشعرية متقدمة كثيرا على النص الشعري الذي حاولت التحقق فيـه (على المستوى الثقافي الشعري) . وبمعنى آخر ، كان التجديد الاكبر للبورجوازية العربية قائما على مستوى الشكل لا الجوهر ، مثلما كان التجديد الشعري تماما . اي قائما على مستوى الوعي ، وعاجزا عـن التحقق الفعلي في بنية نصية ، من هنا وان طرح الوعي الرومنتيكي في « ابولو » مثلا (الشعر المرسل) و (الشعر الحر) و (الشعر المنثور) على مستوى النظرية الشعرية ، فان محاولة تجديده ابقت القصيدة في اطارها التقليدي . اي ان تجديده لم يكن بمستوى نضج وعيه (٨١) .

لقد كانت البورجوازية العربية ـ في الحدود التي يسمح فيها واقعها بالحديث عن بورجوازية عربية ـ تعيش مرحلة تكون . وفي مجرى تكونها هذا ، انتهت للانفصام عن طبيعة المرحلة التاريخيـة ، والالتجاء الى مصالحها الطبقية المباشرة . وبمعنى آخر انتهت من طبقة تمثل جماع الامة الى طبقـة تمثل مصالحها الاجتماعية وحدها . وبالتالي فانهـا انفصمت عن القاعدة الشعبية العريضة ، وتوقها للتغيير

وفي مجرى هذا التكون ، فان الوعي الادبي ـ الشعري ، الذي كان محكوما بآفاق تطور هذه البورجوازية ، انتهى في جماعة (ابولو) الى ما يشبه نسخة مصرية ـ غربية لـ « مرض القرن » الرومنتيكي .

لقد عبر « مرض القرن » عند جماعة « ابولو » الى حد كبير عن خيبة الوعي العصري (في تميزه الفني الرومنتيكي) بالبورجوازية التي اجهزت على مثله ونزوعاته وتطلعاته(٨٢) .

هذا يعني ان الوعي الرومنتيكي (الذي هو التميز الشعري العربي للوعي العصري) كانت له علاقات وحدته وتناقضه مع الوعي البورجوازي الناشيء . الذي ارتد ـ وهذا يصح بشكل عام ـ بدوره في الاربعينات الى عبادة الاوثان التي حاول نفسه تقويضها وتهشيمها . ولقد عبر هذا التناقض بين الوعيين ، في مجرى تكونهما وتطورهما ، عن الازمة التي حكمت كلاً منهما ، وحكمت علاقتهما فيما بينهما ، والتي كانت تشير الى انهيار التعريف النهضوي لـ « العصرية » واعادة تعريفها من جديد ، في سياق التحولات الاجتماعية الجديدة ، وعبر نخبة من مثقفين وشعراء منحدرين مباشرة من هذه التحولات .

ولعل هذا وحده يفسر ذلك التساوق العميق بين انهيار المرحلة الرومنتيكية المتميزة في « ابولو » وما اشاعته من مفهوم ثقافي ـ شعري ، وبين انهيار القوى الاجتماعية التي حملت على كاهلها قضية «العصرية». الا ان انهيار المحاولة الرومنتيكية ، بكل طولها الممتد منذ مطلع القرن الى اواسط الاربعينات ، لا يعني سقوط ما انجزته في الحقل الثقافي ـ الشعري ، بل ان ما انجزته على هذا المستوى ، وخصوصا في تقويض « الشكلية الجديدة » قد مهد نفسه لتحولات الكتابة الشعرية ، ودخولها في مرحلة جديدة ، هي مرحلة « الحداثة »

إعادة تعريف ((الحداثة))

تكونت ((النخبة)) التي قادت حركة ((الحداثة)) الشعرية ، على حطام ما سقط في نكبة ١٩٤٨ . لقد بدت هذه النكبة ـ في وجه من وجوهها وهو الذي يهمنا ـ وكأنها السقوط الايديولوجي ـ السياسي النهائي لـ ((عصرية)) النصف الاول من القرن . الا ان البورجوازية العربية التي تكون في حقل وعيها ، فهم ((العصرية)) للشعر ، كانت منذ اواسط الثلاثينات في المشرق العربي ، قـد بدات تتخلى عن روحها ومظاهرها العقلانية الليبرالية. كما بدأ جل الجيل العظيم الذي أنتجته، يتحول الى مواقع محافظة(٨٣) ، تعادي التغيير وتخاف منه .

من هنا ليس صدفة" ان يتساوق الى حـد كبير ، انهيار الوعي الرومنتيكي (الذي شكل التميز الفني الشعري للوعي العصري) مع انهيار الحياة العربية عام ١٩٤٨ .

والواقع ان النكبة لم تكن مؤشرا لتساقط الانظمة العربية واحدا واحدا ، وانهيارها حجرا فوق حجر وحسب ، بل كانت مؤشرا الى انهيار العمارة الاجتماعية ـ العربية برمتها ، واعتمالها بمخاض طبقـة جديدة صاعدة . الا ان ما سقط في ١٩٤٨ ليس مجرد انظمة سياسية سريعة ، ركبتها معارك الاستقلال والمفاوضات ، بل لعل ما سقط اذا ما تمعنا في ((اركيولوجيته)) العميقة ، كان ((عصريـة)) النهضة ، والقوى الاجتماعية التي قادتها . ولقد كانت النخبة العربية مستوعبة حقا أن هزيمة ١٩٤٨ ليست هزيمة سياسية بل حضارية .

ان جميع الانظمة التي تساقطت بتسارع بعد عام ١٩٤٨ ، كانت تضرب عميقـا في محاولة النهضـة المقهورة . انهـا تنحدر سياسيا وايديولوجيـا من الجمعيات الثقافية ـ السياسية النهضوية(٨٤) التي تشكلت قبيل الحرب العالمية الاولى ، حيث قادت حركة التحرر الوطني

في العهد التركي ، وحاولت تأسيس دولة مستقلة إبان فيصل، وامسكت بدفة العمل السياسي إبان الانتداب ، واستلمت السلطة بعد الاستقلال ، وسقطت حجرا فوق حجر بعد نكبة ١٩٤٨ . لينفتح الباب على مصراعيه امام طبقة جديدة ، صاعدة ، ساخطة وحيوية ، قلقة ومتحمسة ، هي البورجوازية الصغيرة ، والتي صعدت معها اشكال وعيها الاجتماعي للعالم ، بما في ذلك وعيها الجمالي والفني والادبي الذي عبرت عنه نخبتها . بحكم ما لهذه النخبة الحديثة من ارتباط بالعمل الذهني ، ومن حيث موقعها المهم في العلاقات الايديولوجية تنحدر هذه النخبة الحديثة ، ذات التكوين الثقافي المرجعي الجديد ، سياسيا وايديولوجيا من الحلقات القومية النخبوية(٨٥) التي تشكلت منذ الثلاثينات ، والتي كانت اساسا ردا على القوى الاجتماعية التي قادت « عصرية » النهضة. لقد كانت هذه القوى تحتمل بذور انهيارها ، وعندما انهارت فانها فتحت الباب على مصراعيه لسيطرة هذه الحلقات في الخمسينات ، وصعود القوى الطبقية التي عبرت عنها ، والتي صعدت معها اشكال وعيها الجمالي للعالم ، بما في ذلك احتراجاتها للاشكال الشعرية الجديدة . وتندمج ذلك في الخمسينات على المستوى الثقافي ــ الشعري المباشر ، في (حركة مجلة « شعر ») الأكثر تمثيلا وعمقا لحركة الحداثة الشعرية في الخمسينات والستينات .

من « العصرية » إلى « الحداثة » ــ مستوى الوعي الأدبي

كان الوعي الرومنتيكي معيارا لـ « العصرية » على طول النصف الاول من القرن ، في حين ان حركة « الحداثة » في اواسط الخمسينات اعادت النظر جذريا بهذه المعيارية ، وواجهتها بفهم جديد للشعر ، وللنظرية الشعرية . من هنا كانت (حركة مجلة « شعر ») الأكثر تمثيلا لحركة الحداثة ، تصدر في فهمها لـ « الشعر الحديث » عن نقد قاس للرومنتيكية ، وموقفها من الحياة والعالم ، وطبيعة احساسها بالاشياء.

وبهذا المعنى يمكن فهم (الشعر ــ الرؤيا) الذي قالت به الحركة الحديثة منذ الخمسينات ، كرد على (الرومنتيكية) التي عرف الحقل الثقافي ــ الشعري العربي ، نضجها الفني عند جماعة (ابولو) والشعراء اللبنانيين في مرحلة ما بين الحربين خصوصا ــ فالبيان الذي تلاه يوسف الخال ، مؤسس (حركة مجلة « شعر ») في ٣١ كانون الثاني ١٩٥٧ في « الندوة اللبنانية »(٨٦) ، والذي دشن فيه (فاعليات « شعر ») ومثل « الفعل الافتتاحي » لها . لم تكن نقاطه « القاعدة الفكرية » الاولى لحركة « شعر » في مرحلتها الاولى » او « الوثيقة الاولى في الطور الاول من نشاط التجمع ، والمرجع الاولي لتصوراته المجددة » **وحسب بل** « إن نقاط الانطلاق هذه تكشف عن نية في وضع الاسس النظرية للتيار الحديث في الشعر العربي »(٨٧) .

يصف يوسف الخال في هذا البيان الشعر العربي ــ منمذجاً في لبنان ــ (بالرومانسية سواء كانت صافية أم مشوبة بنزعات وجدانية او رمزية او نيوكلاسية او حتى سيريالية)(٨٨) **وهذا يعني حسب الخال ان** (الشعر اللبناني الحاضر ليس شعرا حديثا الا في الزمن . فهو اذا قيس بتطور الشعر الأوروبي كان متخلفاً او قيس بالتراث العربي كان تقليدياً)(٨٩) . . . (فالنظر الى الاشياء او الخبرة الكيانية في الحياة ، وهذا هو الاهم ، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية عتيقة . . . وما دام العقل في لبنان غارقاً في الرومانسية الوجدانية والعاطفية والطبيعية ، قابعاً في ظلام الشكلية والبدائية والانطوائية والباطنية . . . فمن العبث الادعاء بأن له شعرا حديثا بالقياس الى تراثه الشعري القديم)(٩٠) .

من هنــا يدعو الخال في اعتق رد على الرومنتيكية لـ « الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة . فالشعب مورد حياة لا تنضب ، اما الطبيعة فحالة آنية زائلــة »(٩١) .

ويعني ذلك ان « صدق المعاناة والتجربة » **لا يكفي لكتابة القصيدة** ف « هنالك في القصيدة لكي يصح القول فيها انها قصيدة حديثة ـ كيفية تناولها للموضوع ـ اي مفهوم الشاعر لماهية القصيدة الحديثة . هذا المفهوم يقرر كل شيء ، لانه في صناعة الشعر كل شيء »(٩٢) .

ويقارب الخال مفهوم الشاعر الحديث للقصيدة فيراه قائما في الخصائص التالية : ان تتحاشى التجريد والتقرير والقول المباشر ، وان تعبر بدلاً عن ذلك بالايحاء التاريخي او الاسطوري او الفولكلوري ، والامثلة على ذلك كثيرة عند « الشعراء التموزيين » في حركة الشعر العربي المعاصر ، وان تعبر بالصورة الحية المجسدة ، وان تعبر بكلمات وعبارات حية بين الناس ، وان تعبر عن روح العصر ، اي ان تعاني مشكلة من مشاكل الجيل ، أو الامة على انها من مشاكل هذا العصر ، وان يكون نموها وتسلسلها عفويا من جهة وعضويا من جهة اخرى ، وان تفيد من الفتوحات السيكولوجية في مجاهل النفس البشرية واغوارها السحيقة(٩٣) .

وبهذه المقاربات لخصائص القصيدة الحديثة ، يواجه الخال الياس ابو شبكة احد اهم الشعراء الرومنتيكيين العرب والذي كان يتميز بوعي رومنتيكي ناضج على صعيد النظرية الشعرية، **فيرى** (ليس ابو شبكة بشاعر حديث . قد يكون شاعرا كبيرا ، او شاعرا في طليعة شعراء جيله . الا انه ليس بمفهوم الشعر الحديث شاعرا حديثا . فليس في شعره إجمالاً ما ينطبق عليه مفهوم الشعر الحديث الذي اجملناه ، فهو قد تأثر بشعراء المرحلة الرومنطيقية في فرنسا وانكلترا ... ولو كان مفهومه للشعر ، رغم ذلك مفهوما حديثا ، لفرض على شعره شكلا غير الشكل التقليدي الموروث)(٩٤) .

وينتقل الخال ليوجه نقده للموقف الرومنتيكي من الحياة والعالم فيرى ان (رومنطيقيته ـ اي شبكة ـ ومثاليته الساذجة كانتا من القوة

بحيث حالتا بينه وبين إدراك واقع العصر المرير ، بكل شموله ، وعمقه ، وانسانيته ، وعالميته)(٩٥) .

ويمكن القول ان ملاحظات الخال تصب جماليا في « عضوية » القصيدة ، وتناقض هذه العضوية مع الجمالية الرومنتيكية . وهذا ما يناقشه في دراسة مهمة له عن « مفهوم القصيدة » ، حيث يرى ان « النزعة الرومانسية لا بأس بمحاولتها اعطاء الشعر دورا فريدا . وذلك بنكرانها قيمة المعرفة العقلانية ، وتأكيدها على المعرفة الحدسية او المخيلتية »(٩٦) **إلا ان هذه النزعة ترى** « هذا الادراك أهم من صياغته. لذلك رأينا كيف انصرف الرومانسيون الى المعنى دون المبنى ، فوقعوا في الازدواجية ، تماما كما وقع دعاة الشعر المعرفي من النوع العقلاني . إلا ان وقوع هؤلاء الرومانسيين كان اعظم ، بالنظر الى مثاليتهم التي ادت بهم الى إضعاف الصلة بين قوة الشاعر الخلاقة ، ومادة خلقه : اللغة . . وهكذا اقتضى الامر موقفا خامسا ينطلق من الموقف الرابع ــ اي النزعة الرومانسية ــ ذلك لانه أقرب المواقف الى الصواب . وعلى هذا الموقف ان يوجد نظرته الى المخيلة الخلاقة بالاعتراف الواضح الشديد بدور اللغة في عملية الخلق . بذلك تصبح القصيدة وليدة مخيلة خلاقة لاتعمل عملها الا بوساطة اللغة »(٩٧)

من « العصرية » الى « الحداثة » ــ مستوى الشكل
من « الشعر المنثور » الى « قصيدة النثر »

ولدت مواجهة الوعي الرومنتيكي ، موقفا نقديا يعيد النظر في مفهوم القصيدة . ولقد كان (الشعر المنثور) الشكل الاكثر إغراءً لنزوع التجديد في ذلك الوعي ، والذي قام على انسيابية الخيال والمشاعر والوجدان وحالات الشعور في شكل شعري ينفر من الأنساق والتنظيم أي من البناء

من هنا ارتبط انهيار هـذا الشكل على نحو عميق بانهيار الوعي الرومنتيكي . وبمعنى آخر لم يعد الشكل الشعري الذي اورثه ذلك الوعي ، قادرا على اداء وظيفته ، وعلى النطق بكثافة وتعقد التجربـة الشعرية ، التي اخذت تتجه نحو التكثيف والعضوية ، والتحقق الفني في بناء . هـذا على الاقـل ما يمكن فهمه من تحديد يوسف الخـال لعفوية القصيدة وعضويتها في آن واحد . وبمعنى آخر لم يعد التعبير عن التجربة الشعرية هو المهم فقط ، بل البحث عن تحقق بنائي متميز لها . وهذا يعني ان الشعر لم يعد حالة شعور فقط كما اورث الوعي الرومنتيكي ، بل حالة بناء ايضا . ومن هنا ، لم تعد المشكلة قائمة : عن ماذا نعبر بل كيف نعبر ؟

ومن هنا ايضا ، كان الموقف من الوعي الرومنتيكي ، يعني على مستوى الشكل الشعري ــ الذي يهمنا في هذا البحث ــ ، التمييز بين (الشعر المنثور) وبين (قصيدة النثر) . ان الحدود بينهما هي نفسها ، الحدود في حقل الشكل الشعري ، وخصائصه الجمالية ، بين (عصرية) النصف الاول من القرن وبين (الحداثة) . بـين الوعي الرومنتيكي لـ ((عصرية)) النهضة ، وبين الوعي الجديد للنخبة الحديثة . من هنا فإنها حدود بين وعيين وموقفين من الحياة والعالم . بين إحساسين مختلفين بالاشياء ونظرتين مختلفتين إليهما .

فلقد كان (الشعر المنثور) ــ الشكل الاكثر إغراء وتعبيرا عن النزوع التجديدي في الوعي الرومنتيكي ، ويدخل في ذلك قبول هذا الوعي في (ابولو) نظريا بـ ((الشعر المنثور)) . إن علينا ان لا ننظر هنا الى (الشعر المنثور) كشكل فني وحسب ، بل كشكل فني يعبر عن نظرة الى العالم ، كانت جذورهـا الاجتماعية تضرب في الحقـل الاجتماعي ــ التاريخي للوعي الرومنتيكي . وهـو نفسه حقـل تفتت التشكيلـة الاجتماعية ــ الاقتصادية العربية بعلاقات بورجوازية الطابع ، نمت في سياقها ((عصرية)) النهضة .

إن آلية التحول بين (الشعر المنثور) وبين (قصيدة النثر) . بين جبران وبين خير الدين الاسدي (٩٨) وادونيس وانسي الحاج ويوسف الخال ومحمد الماغوط وتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا ... الخ . تشبه في تعقدها ، وفي سيرورتها المركبة ، آلية التحول بين النثر الما قبل رومنتيكي والرومنتيكي العاطفي الفرنسي ، وبين (قصيدة النثر) الفرنسية . بين روسو وسيناتكور وشاتوبريان وبين الويسيوس برتراند وبودلير ورامبو وماكس جاكوب وسان جون برس ... الخ .

وترى سوزان برنار في (قصيدة النثر منذ بودلير الى ايامنا) ان (قصيدة النثر) تولدت من سيرورة العلاقة المعقدة بين (النثر الشعري) الذي هو نثر ، وبين (قصيدة النثر) التي هي قبل كل شيء شعر . من هنا ترى برنار ان (قصيدة النثر) تتميز عن (النثر الشعري) في انها تفترض ارادة تنظيم واعية للقصيدة ، تجعلها عضوية ومستقلة . وهذا ما يسمح بتمييزها عن (النثر الشعري) . وبهذا المعنى فان حالة البناء هي ما تميز (قصيدة النثر) عن (النثر الشعري) . وبالتالي هي ما تميز شعرية (قصيدة النثر) عن الشعر في الروايات ، الاعترافات ، القصص ، الرسائل ، الصحف الداخلية ، المذكرات المكتوبة دون بناء ، ودون وعي بمفهوم القصيدة ، والتي لا يمكن اعتبارها قصائد (٩٩) .

*

إن أول تمييز بين (النثر الشعري) و (قصيدة النثر) في الحقل الثقافي العربي . بين جبران والريحاني ومي زيادة ... الخ وبين انسي الحاج ومحمد الماغوط هو **(ما لاحظته الاجتماعات الاسبوعية لخميس مجلة شعر في ربيع ١٩٦٠ والتي خصصت لبحث قصيدة النثر) من ان قصيدة النثر تختلف عن النثر الشعري ، أو النثر الفني ، أو الشعر المنثور) (١٠٠) (ولقد احتدم هذا الجدل في جانب منه على اثر قراءة اطروحة سوزان برنار حول قصيدة النثر) (١٠١) .**

واعتمادا على هذه الاطروحة يقارب ادونيس في عام ١٩٦٠ (في اول دراسة تقترح مصطلح (قصيدة النثر) الاختلافات بين (النثر

الشعري) وبين (قصيدة النثر) فيرى ان (**هناك عوامل كثيرة مهدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي ... ومن هذه العناصر النثر الشعري ، وهو من الناحية الشكلية ، الدرجة الاخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء الى قصيدة النثر**) (١٠٢) ويرى ادونيس انه (**ليس للنثر الشعري شكل ، هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية او منهج شكلي بنائي ، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية . لذلك هو روائي او وصفي يتجه غالبا الى التامل الاخلاقي او المناجاة الغنائية او السرد الانفعالي ، ولذلك يمتلىء بالاستطرادات والتفاصيل ، وتتفسخ فيه وحدة التناغم والانسجام . اما قصيدة النثر فذات شكل قبل اي شيء .. ذات وحدة مغلقة . وهي دائرةاوشبه دائرة . لاخط مستقيم . هي مجموعة علائق تنظم في شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد ، منتظم الاجزاء ، متوازن ..... هي اذن نوع متميز قائمبذاته . ليست خليطا . هي شعر خاص يستخدم النثر فذات شكل قبل كل شيء..ذات وحدة مغلقة. وهي دائرة او شبه ليست شكلية فقط ، بل عميقة عضوية كما في اي نوع آخر**) (١٠٣) من الممكن الربط ما بين نقد ادونيس للاسترسالية الشعورية المفتقدة الى البناء العضوي في (الشعر المنثور) او (النثر الشعري) . وبين نقد يوسف الخال الحاد للرومنتيكية ـ كما بيناه في النقاط السابقة ـ وهذا يعني ان مسالة (عضوية) القصيدة ، لا تمس قصيدة النثر تحديدا ، بل الشعر الحديث عموما ، وهذا يعود الى ان مشكلة قصيدة النثر لم تطرح اساسا بمعزل عن مشكلة الشعر الحديث .

ان « حالة الشعور » التي تميز « الشعر المنثور » تظهر هنا في مرآة وعي النخبة الحديثة ، كتجربة تفتقد للبناء في حالة قصيدة ، وهذه هي حالة النثر الرومنتيكي اساسا . إنها التناقض بين « عفوية الشعر » وبين افتقاده لـ « العضوية » . بين اهتمامه بـ « صدق المعاناة والتجربة » وبين اهماله لـ « دور اللغة في عملية الخلق » .. رغم ان الوعي النظري المقارب للرومنتيكية قال احيانا بعضوية القصيدة

(جماعة الديوان) . ان هذا التمييز بين (النثر الشعري) و (قصيدة النثر) هو ما سيلاحظه فيما بعد انسي الحاج في مقدمته المهمة لـ (لن ـ ١٩٦٠) حيث يرى ان (**النظم ليس هـو الفرق الحقيقي بين النثـر والشعـر .... وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية ، فليس مـا يمنع ان يتألف من النثر شعر ، ومن شعر النثر قصيدة نثر . لكن هذا لايعنـي أن الشعر المنثور والنثر الشعري هـمـا قـصـيـدة نثـر ـ الا انهما ـ والنثر الشعري الموقع على وجه الحصر ـ عنصر اولي في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية**) (١٠٤) .

خصائص قصيـدة النثـر

لعل انضج كتابة نقدية عربية عـن خصائص قصيدة النثر ، هي التي تلك التي كتبها ادونيس عام ١٩٦٠ ، غير ان ادونيس يعتمد في مقاربته لهذه الخصائص بشكل شبه حرفي على اطروحة سوزان برنار ، وتحديدا على مقدمتها . حيث يقترح فواصل جمالية مهمة ما بين (قصيدة النثر) و (النثر الشعري) يحددها كما يلي :

١ ـ يجب ان تكون صادرة على ارادة بناء وتنظيم واعية ، فتكون كلا عضويا ، مستقلا ، تكون ذات اطار معين . وهذا ما يتيح لنا ان نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة ، يمكن بها بناء ابحاث وروايات وقصائد . فالوحـدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر . فعليها ، مهما كانت معقدة او حرة في الظاهر ان تشكل كـلا وعالمـا مغلقا ، والا ضاعت خاصيتها كقصيدة .

٢ ـ هي بناء فني متميز . ليست رواية ولا قصة ولا بحثا ، مهما كانت هذه الانواع شعرية . فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها ، سواء كانت هذه الغاية روائية او اخلاقية او فلسفية او برهانية ، واذا هي استخدمت عناصر الرواية او الوصف او غيرها ، فذلك مشروط

بان تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة . فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللا زمنية ، بمعنى ان قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية او هدف كالقصة او الرواية او المسرحية او المقالة . ولا تبسط مجموعة من الافعال او الافكار ، بل تعرض نفسها كشيء ، ككتابة لا زمنية .

٣ ـ الوحدة والكثافة . فعلى قصيدة النثر ان تتجنب الاستطرادات والايضاح والشرح ، وكل ما يقودها الى الانواع النثرية الاخرى . فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الاشراقي ، لا في استطراداتها . ذلك ان قصيدة النثر ليست وصفا . هي تاليف من عناصر الواقع المادي والفكري يؤلف الشاعر موضوعا استثنائيا او شيئا فنيا ـ ينظم عالما معقدا يتجاوز هذه العناصر ، ولهذا يمكن ان يسمى خالقا له (١٠٥) .

هذه الخصائص التي يتناولها ادونيس ، هي ما يعيد انسي الحاج في مقدمته لـ (لن ـ ١٩٦٠) اعادة صياغتها ، بالاعتماد ايضا على اطروحة سوزان برنار ، حيث يرى انه (لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر ، اي قصيدة حقا لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر ، شروط ثلاثة : الايجاز (او الاختصار) ، التوهج ، والمجانية .... يجب ان تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الاشراق ، ونتيجة التاثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة ، وهذه الوحدة العضوية تفقد من لا زمنيتها ان هي زحفت الى نقطة معينة تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها) (١٠٦) الا ان انسي يرى ان (عناصر الايجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية ، بمعنى الاطار أو الخطوط العامة للاعمق والاساسي : موهبة الشاعر ، تجربته الداخلية ، وموقفه من العالم والانسان) (١٠٧) .

بهذا المعنى ينطلق كل من ادونيس وانسي الحاج في تحديدهما لخصائص (قصيدة النثر) عبر تمييزها عن خصائص (النثر الشعري) . الا ان هذا التمييز ما بين (الشعر المنثور) او (النثر الشعري) وبين (قصيدة

النثر) يندرج في تمييز شعري ـ جمالي اعم ، هو التمييز بين ((**رخاوة**)) القصيدة الرومنتيكية ، واستطراداتها الوصفية والشعورية وبين ((**عضوية**)) القصيدة الحديثة . اذ ان القصيدة الرومنتيكية تهتم أساسا بالتعبير عن حالة الشعور في حين تهتم القصيدة الحديثة بالبناء الداخلي لتجربة البحث والرؤيا في علاقات لغوية شعرية .

لقد التقط الدكتور كمال خير بك في اطروحته ((**حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**)) هذا التوجه نحو « العمل العضوي » في بنية القصيدة الحديثة ، والذي اعاد النظر بمفهوم القصيدة . كما أشار بشكل ذكي الى الاختلاف بين ((**وحدة الموضوع المتناول في القصيدة الرومنتيكية**)) وبين ما ستعنيه حركة الحداثة بـ ((**الوحدة العضوية**)) للقصيدة . ويصح بشكل عام اعتبار مشكلة ((**العضوية**)) في البناء الشعري الحديث كمشكلة مفتاحية من مشكلات حركة الحداثة . وهذا الامر تؤكده شهادات شعراء هذه الحركة ، وافعالهم النقدية ، كما تؤكده ـ وهذا يصح جزئيا ـ نصوصهم . فبقدر ما كانت ((**عضوية**)) القصيدة حقلا للتمييز ما بين القصيدة الكلاسيكية والرومنتيكية وبين القصيدة الحديثة ، **بقدر ما كانت حقلا للتمييز بين ((الشعر المنثور)) وبين ((قصيدة النثر)) . الا ان هذا التمييز بدوره كان يعني تغير مفهوم القصيدة بحد ذاته** ، واعادة طرحه كمشكلة . والواقع ان الشعر بدأ منذ الخمسينات يواجه قضية الابداع الشعري كمشكلة نظرية ونصية، واجتماعية ـ حضارية . وكمشكلة لا تعني انتاج نص شعري وحسب بل ووعيه أيضا .

قصيدة النثر كمشكلة ثقافية ـ شعرية

في سياق ذلك ، كانت « قصيدة النثر » أعقد الاشكاليات التي واجهها الحقل الثقافي ـ الشعري ، فهي لم تعلن قطيعتها الجمالية مع آخر خصائص الخطاب الشعري الذي استعادته (الكلاسيكية الجديدة)

بل ومع التغييرات الشكلية والشعرية التي خرجت عليه ، على طول النصف الاول من القرن ، زمن المحاولة العربية المقهورة للنهضة . وهذا يعني ان حركة « الحداثة الشعرية » ، كانت تجاوزا على نحو اعمق واجرا للقصيدة الكلاسيكية الجديدة والرومنتيكية التي اورثها النصف الاول من القرن . وهذا التجاوز وما اثاره من مشكلات جمالية وثقافية وايديولوجية ، اقترب بـ « قصيدة النثر » من بؤرة صراع ثقافي ــ شعري حاد ، له مرجعياته الاجتماعية ــ السياسية ــ الايديولوجية المباشرة .

ان استحضار اضبارة هذا المصطلح ، وتفحص ارشيفه في الثقافة العربية ، لا يدع مجالا للشك في ذلك . اذ ان خلخلة وتقويض السلطة الجمالية لذلك الخطاب ، لم تكن ممكنة بدون اختراق القاعدة « الاركيولوجية » المتجذرة بعمق في « البنية الذهنية العربية » التي يقارب بول خوري مكوناتها فيراها مؤلفة من « اللغة العربية ، والاسلام ، والنظرة الدينية الشرقية الى العالم » وهذه العناصر الثلاثة بتواشجها مع « البنية الذهنية العربية » هي ما تشكل حسب مقاربة خوري (مقومات الثقافة العربية) (١٠٨) ، ولنقل الخطاب الكلاسيكي . والواقع ان القطيعة الجمالية مع هذه القاعدة ، لم تبد للنخبة التي قادت حركة الحداثة ، كشرط اساسي لانحلال الخطاب الشعري الكلاسيكي وحسب ، بل كانت تستند على وعي بأن اعادة النظر بمعنى الشعر ، لا بد وان تخترق او تصطدم بالاسس الاجتماعية ــ الثقافية ــ الفكرية التي قام عليها هذا الخطاب .

فهذا الخطاب على الاقل لم يكن بالنسبة للنخبة الحديثة ، خطابا مرجعيا ، كما هي الكلاسيكية الجديدة ، بل كانت المسألة لديها هي القطيعة معه(١٠٩) . ومن الثابت ان هذه القطيعة ، كانت لها ممهداتها الايديولوجية والنظرية التي تحفز لها (١١٠) مع ان ان تغيرات الشعر العربي في النصف الاول من القرن ، وما انتجته من تغير في فهم النظرية

الشعرية واشكال الابداع ، قد ساهم نفسه بالتمهيد لهذه القطيعة : التي استوعبت تلك التغيرات حقا ، وتجاوزتها في الان ذاته .

ولقد فاقم من حدة القطيعة ، ان كلا من الخطاب الكلاسيكي والخطاب الحديث ، كان له فضاؤه الفكري المعرفي المختلف كليا . ان (نظام الفكر) الذي يقوم عليه الخطاب الكلاسيكي ، كان في الاساس مندرجا في فضاء « الثقافة العربية » بمعنى المقومات التي يكشفها ويقاربها بول خوري . في حين أن (نظام الفكر) الذي قام عليه الخطاب الحديث يندرج أساسا في فضاء الثقافة الغربية الى درجة ان هذه القطيعة كانت فعلا ما بين العميق في الخطاب الكلاسيكي ، والعميق في الخطاب الحديث . وبمعنى ما كانت القطيعة حادة . فهي لم تقم على اعادة النظر بمعنى الشعر ، وبمعنى اللغة الشعرية وحسب ، بل وعلى اعادة النظر بمعنى التراث ، والهوية القومية ـ الحضارية(١١١) . وبمعنى آخر لم تكن القطيعة الجمالية مع هذا الخطاب ممكنة ايضا ، بدون التحلل من المعنى الايديولوجي ـ السياسي السائد والمساوق له ، وطريقته في المعرفة ، وتناوله للحياة والعالم .

من هنا (تندرج القطيعة التي احدثها الشعر الحديث مع الشعر العربي التقليدي في سياق ازمة اجتماعية وحضارية ، وينبغي النظر اليها انطلاقا من التطور الخاص بالاطار المحلي ، ولكن ايضا ، انطلاقا من العلاقة التي لا مفر منها مع ثقل العالم الخارجي) (١١٢) **وقد كان مصطلح « قصيدة النثر » وفهمه للقصيدة ، بؤرة اساسية في هذه القطيعة . الى الحد الذي يقول فيه عبد الفتاح اسماعيل احد القادة البارزين لحركة التحرر الوطني العربية ان** (كل ادبيات الحديث والقديم في رأيي موجودة في مشكلية قصيدة النثر) .

١ ـ قصيدة النثر والشعر الحر

كان ادونيس في دراسة له عام ١٩٦٠ ، في « شعر » عن « قصيدة النثر » ، اول من اقترح المصطلح : اعتمادا على اطروحة سوزان برنار « قصيدة النثر منذ بودلير الى أيامنا » (وفي الواقع ، لم تبدأ القضية الا

مع وصول الشاعر السوري محمد الماغوط الى بيروت ، وظهور اشعاره في مجلة « المجلة » أولا ، ثم في « شعر » نفسها . ان قصائده الحرة المجردة من الايقاع العروضي ومن القافية ـ والتي تفجر المنحى الصوري، فيما هي تعرب عن مرونة فائقة في الحركات التعبيرية ، قد لفتت انتباه اعضاء التجمع الى الامتيازات الكبيرة التي يتيحها للشاعر تخليه عن الشكل التقليدي)(١١٣) **الا انه كما يقول الدكتور كمال خير بك** (يجدر بنا ... الا نتوقف عند الجدل الذي اثير حول مفهوم قصيدة النثر Pdéme en Prose باعتبارها نوعا شعريا مختلفا عن القصيدة المحررة من الوزن والقافية ، سواء كان ذلك من حيث تصورها الشعري ، او من حيث بنيتها اللغوية والصوتية)(١١٤) **فبموجب هذا التمييز ، الذي اثارته قراءة اطروحة سوزان برنار : والقسم الذي يحمل عنوان** (قصيدة النثر والشعر الحر) **اعتبرت (حركة مجلة « شعر ») مثلا** (نتاج محمد الماغوط في « حزن في ضوء القمر » شعرا حرا لا قصائد نثر)(١١٥) .

وترى المجلة في ردها على نازك الملائكة ان (هنالك في راينا ،اصطلاحا ، ثلاثة انواع عامة من الشعر عرفناها في ادبنا العربي المعاصر :

ـ شعر الوزن ، ويدخل فيه تنويع التفعيلات .

ـ الشعر الحر ، وهو الخالي من الوزن والقافية والمحافظ على نسق البيت : محمد الماغوط ، جبرا ابراهيم جبرا ، ابراهيم شكر الله ، توفيق صايغ .. الخ .

ـ قصيدة النثر)(١١٦) .

ان هذا التمييز بين « قصيدة النثر » و « القصيدة الحرة » هو نفسه ما يعيد توضيحه يوسف الخال في مناقشته لـ « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة فيرى ان (قصيدة النثر .. شكل يختلف عن الشعر الحر في اداب العالم بانه يستند الى النثر ويسمو به الى مصاف الشعر ، (فيما يستند الشعر الحر الى الشعر التقليدي ، ومن هنا

التزامه الاشطر شكلا) مكتسبا من النثر العادي عفويته ، وبساطته وحريته في الاداء والتعبير ، وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية)(١١٧) .

كما يعيد جبرا ابراهيم جبرا في دراسة له عن « الشعر الحر والنقد الخاطىء » **هذه التمييزات بين « قصيدة النثر » باعتبارها نوعا شعريا مستقلا ، وبين « الشعر الحر » من الوزن والقافية ، حيث يكتب جبرا :**
(« الشعر الحر » ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Free Verse بالانكليزية Vers Libre بالفرنسية . وقد اطلقوه على شعر خال من الوزن والقافية كليهما . انه الشعر الذي كتبه ولت وتمن ، وتلاه فيه شعراء كثيرون في آداب امم كثيرة . فكتاب الشعر الحر بين شعراء العرب اليوم ، هم امثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات)(١١٨) **في حين ان** (قصيدة النثر هي « القصيدة » **التي يكون** قوامها نثرا متواصلا في فقرات كفقرات اي نثر آخر)(١١٩) .

ان علينا ان نتجاوز هذا التمييز (لان الاختلاف مهما كان عظيما بين قصيدة النثر والقصيدة الحرة ، فهذا لا يغير شيئا في اساس المسألة التي تجذب انتباهنا هنا قبل سواها . الا وهي هذا التخلي النهائي عن الايقاع الخارجي للقصيدة الكلاسيكية)(١٢٠) .

اذ ان التمييز بين « قصيدة النثر » **وبين قصيدة** « الشعر الحر » **يقوم من خلال الاراء السابقة ، على معيارية الشكل البنائي الخارجي ، الذي لا نراه صالحا لهذا التمييز . فعلى اساس وهم الشكل البنائي الخارجي لا يمكن اكتشاف الفروق بين « قصيدة النثر » وبين « النثر الشعري » او « الشعر المنثور » مثلا : واللذين قوامهما ايضا** « نثرا متواصلا في فقرات كفقرات اي نثر اخر » . **مثلما ان تلك المعيارية لاتصلح ايضا للتمييز ما بين « القصيدة الحديثة » التي تقوم على وحدة التفعيلة وبين « القصيدة الكلاسيكية » ، اذ انه على اساسها ، يمكن اعادة توزيع اشطر القصائد الكلاسيكية ذات البحور الصافية .**

في شكل بنائي خارجي حديث ، الا انه من المؤكد ان هذه السمة البنائية الشكلية لا تمنح النص الشعري صفة الحداثة .

لهذا فان حركة الحداثة ، بمعناها الاعمق ، وان اكدت على الاشكال الجديدة ، بحكم تجريبيتها ، الا أنها في فهمها لعلاقة التجربة بالشكل كانت تتجاوز كل شكلانية .

٢ ــ قصيدة النثر والشكل الشعري

وعلى اساس تجاوز شكلانية ذلك الجدل ، يمكن القول ان تحرير القصيدة العربية من وثنية الشكل ، وتشكيلاته الايقاعية الكلاسيكية : قد قام على ان الوزن في الشعر هو مجرد امكانية وليس شرطا مسبقا ، يستنفد الشعر في تشكيلاته الايقاعية والشكلية . **وهذا ما توضحه (حركة مجلة « شعر ») في ردها على نازك الملائكة :** (تحديد الشعر بالاوزان الثمانية نرفضه لانه غير شعري ، فالشعر لمسة الشاعر للاشياء لاخضوعه لها . انه حضور داخلي لا واقع خارجي . والاوزان الثمانية ، وكل قانون شكلي محدد ، ومسبق ، لا يقبله الشعر شرطا مقدسا . قد يستعمل الشاعر الاوزان التقليدية او لا يستعملها لكتابة الشعر ، وهو في الحالين يكتب الشعر . النظم التقليدي صفة من صفات الشعر ، وقد تعيش هذه الصفة الى الابد ، لكنها ليست الزامية في الشعر . انها فقط احد ادوات الشعر الممكنة)(١٢١) .

من هنا اكدت (حركة مجلة « شعر ») على تحرير التجربة الشعرية من وثنية الشكل . فالشكل يلحق بالتجربة وليس العكس . ويتاسس ذلك في العمق : على ان اشكالية الحداثة في « شعر » لم تكن اشكالية « شكل » بل اشكالية « رؤيا » . وتعود الجذور المعاصرة التي مهدت لهذا الوعي ، الى سنوات « الشمولية الشعرية » **الجبرانية خصوصا ، والوعي الرومنتيكي ونتاجه الشعري عموما ، والتي اكدت على اولوية التجربة على البناء ، وحالة الشعور على الصنعة ، والابداع على الشكل ،**

والهدم على التنظيم . الا انه يتجاوزها في تاكيده على اهمية البناء الداخلي للموقف الشعري في شكل تعبيري جديد . من هنا فانه لا يهتم بالتجربة الشعرية كحالة شعور او بحث ورؤيا وحسب ، بل وكحالة قصيدة ايضا . ويصب ذلك بالمعنى الواسع ، في المبدا المزدوج لقطبي قصيدة النثر ، اللذين شرحتهما سوزان برنار ، واعاد كل من ادونيس وانسي الحاج بالاعتماد عليها شرحهما من جديد في الحقل الثقافي الشعري العربي . وهو مبدا الهدم والبناء ، فـ (في كل قصيدة نثر تلتقي معا دفعة فوضوية هدامة ، وقوة تنظيم هندسي)(١٣٢) لذلك فيما تؤكد المجلة بصوت ادونيس على ان الشكل يلحق التجربة ، تؤكد في الان ذاته ، على ان الموقف الحديث من التجربة ، هو البحث عن طريقة كتابتها ، من داخلها نفسها . من هنا تصبح « الطريقة الحديثة في كتابة الشعر هي البحث عن الطريقة » . وهذا ما يعبر عنه ادونيس في حديثه عن « لعبة الشكل في الشعر العربي الحديث » فيكتب :

(ان لعبة الشكل في الشعر العربي فقيرة اجمالا . لهذا جاءت مضامينه فقيرة هي ايضا . ولايزال الشكل الشعري القديم سائدا بحيث انه يعيش حتى في نتاج بعض الشعراء المعاصرين . والشكل يلحق بالتجربة . وبما أن التجربة متغيرة مفاجئة ، يأتي شكل التعبير عنها متغيرا مفاجئا بالضرورة . فالطريقة الحديثة في كتابة الشعر هي البحث عن الطريقة . ان المعنى العميق في الحركة الشعرية الحديثة هو تجاوزها لكل نهائية او حتمية (١٣٣) .

غير ان هذا الموقف الذي يبدو في سطحه شكلانيا ، يتجاوز في فهمه للعلاقة بين التجربة والشكل كل شكلانية ، وهذا هو معناه العميق . اذ ينطلق اساسا من « القبول بأي شكل تأخذه تجربة الشاعر » . فالمشكلة على اساس ذلك ليست مشكلة الشكل ، بل مشكلة الشعر نفسه . من هنا لا تعود هناك مشكلة « قصيدة نثر » بحاجة الى الاعتراف ، لانها شعر . وهذا نفسه يتطلب موقفا يتجاوز شكلانية العلاقة بين التجربة والشكل ،

ويضع الحل الحديث لها ، بحق التجربة الشعرية ان تخط مجراها كالنهر كما تعبر سوزان برنار . وهذا ما توضحه المجلة بصوت ادونيس ايضا في رده على سؤال حول الشكل الشعري وقصيدة النثر **فيرى ان :** (القبول بأي شكل تأخذه تجربة الشاعر ، اصبح امرا بدهيا ، فليس هناك مشكلة اسمها مشكلة الشكل ... واذا كانت (حركة مجلة « شعر ») قد اثارت هذه المشكلة في بدايتها لضرورات فنية ، فهي الان بدورها تتخطاها . ذلك ان المشكلة الحقة هي مشكلة الشعر ، كشعر .

« كذلك لم تعد هناك مشكلة ، اسمها مشكلة قصيدة النثر . فقصيدة النثر شعر ، وهي حين تنقد ، لا ينظر اليها كشكل او كقصيدة نثر ، بل ينظر الى ما تحمله من القيم والرؤى الشعرية)(١٢٤) .

ف (**ليست المسالة اليوم ،** مسالة القصيدة ، وزنا كانت او نثرا ، بل مسالة الشعر الذي نمارسه كوسيلة للمعرفة والخلق)(١٢٥) .

من هنا كما يقول انسي الحاج ف (ان ايماننا بان قصيدة النثر هي شعر ليست طمعا لقصيدة النثر بتسمية معينة لا قيمة لها في حد ذاتها ، بل رغبة في ازالة حاجز مصطنع ، وفوق هذا مهترىء ، بين نوع من الشعر ونوع اخر من الشعر ايضا)(١٢٦) .

— ٢ —

غير ان القبول بـ « قصيدة النثر » ، انطلاقا من القبول بأي شكل تخطه تجربة الشاعر ، كان مرتبطا بتكون بنية وعي جديدة للحياة والعالم والاشياء ، لا تعيد النظر بمفهوم القصيدة وحسب ، بل وبمفهوم الشعر نفسه . وبهذا المعنى فان تملك « قصيدة النثر » لم يعد متصلا بالتعرف عليها في الانتاج الثقافي — الشعري الغربي ، بل بنضجها داخل التجربة نفسها ، التي باتت أكثر تعقدا بموقفها الشعري ، وبنيتها النفسية . وهذا يعني الانتقال من مرحلة التاثر الى مرحلة التمثل ، ومن مرحلة

التعرف الى مرحلة النضج والتملك . لقد ارتبطت عملية التملك تلك ، بتكون بنية وعي جديدة ، لا تنظر للحداثة كمشكلة انتاج شعري ، بل وتنظر لها كنمط حياة . وبمعنى اخر لا تنظر للحداثة كشكل من اشكال التعبير ، بل وكشكل من اشكال الوجود . من هنا فان القول بـ « قصيدة النثر » ، كان مرتبطا بايمان نخبة (حركة مجلة « شعر ») بـ « الحريات الفكرية والفنية »(١٢٧) **الى اقصى حد . تلك التي تشكل مع** (الحريات الفردية والعامة. . .القاعدة الاساسية لموقفهم الاجتماعي والسياسي)(١٢٨) **وهو الجذر الليبرالي الذي لم تنم حركة الحداثة انطلاقا منه ، بـل و « عصرية » النصف الاول من القرن برمتها .**

لذلك يتحول الوعي بـ « قصيدة النثر » من مشكلة اعادة النظـر بمعنى الشعر ، الى مشكلة اعادة النظر بمعنى الثقافة العربية كلها ، واسسها الاجتماعية ــ الفكرية . وبالتالي لا ترتبط القول بها ،بالعصيان على الشكل الشعري التقليدي وحسب ، بل والعصيان علـى سياقـه الاجتماعي الثقافي . هكذا يكتب ادونيس عام ١٩٦٠ ان « قصيدة النثر » تعبر (عن تطلعاتنا العميقة ، الرفض السـري في حياتنـا ، والحركات الروحية الغامضة ، والوجه المختبىء في الظل والعتمة ، والذي هو مع ذلك اكثر تعقيدا وغنى وصحة . انها تصدر عن وضعنا الانساني بفيض لا هدف له الا ان يتجاوز هذا الوضع ويتخطاه . هذا الفيض هو في آن واحد طوفاننا وسفينتنا)(١٢٩) .

ومن هنا تصبح « قصيدة النثر » في بنية الوعي هذه ، رفضا يهـز عالم « المواضعات والتقاليد والنهائية والمحدودية » في الحياة العربية ، حيث يكتب ادونيس :

(ان عصر المواضعات والتقاليد والنهائية والمحدودية ، هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في العالم العربي . لابد لهذا العالم ، اذن ، من الرفض الذي يهزه ، لابد له من قصيدة النثر ــ كتمرد اعلى في نطـاق

الشكل الشعري وللاخرين في المجالات الفنية والادبية والفكرية الاخرى ان يختاروا رفضهم واشكاله)(١٢٠)

بهذا المعنى يصبح القول بـ « قصيدة النثر » ، رفضا لذلك العصر ، في الحقل الجمالي ـ الشعري . وتتيح مقدمة انسي الحاج لـ (لـن ـ ١٩٦٠) ، مزيدا من المعرفة بذلك ، اذ يرى انسي في « قصيدة النثر » فعلا هدميا ونهضويا في آن واحد . وفعل عصيان على (الف عام من الضغط) والعبودية والجهل والسطحية . ان انسي يصوغ مشكلة « قصيدة النثر » بنية وعي ، ترى فيها شكلا من الجنون الرافض اللاعن لـ (هذا التشبث بالتراث « الرسمي » ووسط نار الرجعة المندلعة الصارخة ، الضاربة في البلاد العربية والمدارس العربية والكتاب العرب . امام امواج السم التي تغرق كل محاولة خروج ، وتكسر كل محاولة لكسر هذه الاطواق العريقة الجذور في السخف)(١٢١) من هنا يرى بوعي نخبوي ليبرالي ، ان (بين القارىء الرجعي والشاعر الرجعي حلف مصيري . هناك انسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن ، وانسان عربي اقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الديني والعنصري ، ويجد نفسه بين محيطيه غريبا ، مقاتلا ، ضحية الارهاب ، وسيطرة الجهل وغوغائية « النخبة » والرعاع على السواء)(١٢٢)

في سياق ذلك فان (التخريب حيوي ومقدس) ، و (اول الواجبات التدمير) و (الهدم الهدم الهدم) حسب ما يرى انسي . فشاعر « قصيدة النثر » (يستبيح كل المحرمات ليتحرر) (١٢٣) .

من هنا قامت « قصيدة النثر » على تحرير التعبير الشعري من اسر المطلق ، وجعل التجربة معياريته الوحيدة ، والتي ينفي بدورها حتمية اية مركزة في مسالة التعبير . وقد اقتضى ذلك ـ كما لاحظنا ـ تكون بنية وعي جديدة . اكثر تعقدا بنيتها النفسية ، ومرجعها الاجتماعي ـ الايديولوجي ، المعرفي والثقافي ، وموقفها الشعري من الحياة والاشياء . ولم يكن ممكنا تملك ونضوج « قصيدة النثر »خارج

بنية هذا الوعي ، بتكويناته ومكوناته وممكناته . **غير ان هذا التملك لا يتضح الا عبر التجربة الشعرية نفسها ، والا عبر تحققه في بناء داخلي ، تتحقق فيه العلاقة الجوهرية لديالكتيك الاجزاء والبنية ، فالتملك المميز ل « قصيدة النثر » يتحدد في بنيتها ، وهذا ينطبق على كل ظاهرة ، لا تتحدد نوعيتها المميزة الا ببنيتها ، التي هي نظام تبادل وتفاعل أجزائها المكونة . ومن هنا لا يعود السؤال مقتصرا عن بنية الوعي التي نضجت فيها تلك « قصيدة النثر » ، بل ايضا عن بنى وظواهر التجربة ، أو البنية الشعرية التي نضجت فيها فعلا .**

لقد كانت مسألة « **عضوية** » البناء الداخلي للتجربة الشعرية ، اساسية في بنية الوعي تلك ، وفي تمييز تملك « قصيدة النثر » ونضوجها عن « النثر الشعري » أو « الشعر المنثور » . ولقد كان النموذج الشعري الغربي معيارا حاسما لبنية الوعي تلك . الا ان تملك « قصيدة النثر » لم يكن مجرد تأثر بذلك النموذج ، وما يقدمه من امكانات . بل تمثلا له في تجربة شعرية لها سياقها الاجتماعي ـ الثقافي ـ النفسي ، اي لها تاريخيتها المميزة . فالمرحلة التي كانت فيها بنية الوعي « **العصري ـ الرومنتيكي** » في النصف الاول من القرن ، تعتبر أن احتذاء شكل « **الشعر المنثور** » له قيمته « **العصرية** » بحد ذاته ، لم تعد كذلك في بنية الوعي « **الحديث** » التي أكدت على ان يكون شكل « قصيدة النثر » وتجريبيته نتاجا للتجربة وتعقداتها وما تقترحه من ممكنات تعبيرية ، خارج مركزة مسألة التعبير ، وقداستها . لعل هذا وحده يفسر كم كان اقتراح « قصيدة النثر » بعيدا عن اية شكلانية ، بل موقفا راديكاليا من هذه الشكلانية ، ينطلق من اولوية التجربة على شكلها . لذا كان ممكنا ل (حركة مجلة « شعر ») بعيد شهور قليلة من مناقشة مشكلة « قصيدة النثر » ، وعلاقة الابداع الشعري بالشكل عموما ، ان تنفي معيارية الشكل للتجربة الشعرية . وأن المشكلة في عمقها ليست مشكلة الشكل ، بل مشكلة الشعر ، الذي لا يعترف بحكم طبيعته بأية مركزة أو حتمية في مسألة التعبير . وبقدر ما كان هذا الموقف يحرر التجربة الشعرية من

معيارية الشكل الجاهز ، بقدر ما كان يقترح شرعية ولادة اشكال تعبيرية جديدة ، تولدها التجربة ، وتستجيب لها . وعلينا ان ننظر هنا الى معركة « قصيدة النثر » ليس كمعركة شكل شعري محدد ، بل كمعركة تحرير التجربة الشعرية من حتمية ومركزة الشكل الشعري الكلاسيكي الجاهز . هذه المعركة التي اقتضت بداياتها ، توكيدا على « المصطلح » ، لتأكيد شعرية ما يدل عليه . فالخلق الشعري لا يقوم هنا وفق مركزة تعبيرية مسبقة ، بل يخلق شكله الملائم ، وقوانينه الفنية الخاصة به . وبمعنى اخر تتحدد القيمة الشعرية للتجريب بانه ينطلق من التجربة نفسها .

[البناء الداخلي]

تتحدد النوعية المميزة لكل ظاهرة في بنيتها ، التي هي نظام تبادل وتفاعل اجزائها المكونة . من هنا فان البناء الداخلي ، هو نتاج العلاقة الجوهرية لديالكتيك الاجزاء والبنية . حيث لا يتحقق في النتيجة الا عبر علاقات التفاعل والتبادل الوظيفية القائمة بين عناصر النص ومنظومته نفسها ، والمندغمة في النسيج اللغوي التخييلي للنص الشعري ، الذي هو من منظور باختيني ، شكلي ايديولوجي ، يعكس الواقع ويزيحه في واقع اخر خارج عنه . وبهذا المعنى فان النص الشعري انعكاس انزياحي للواقع ، في واقع فني اخر ، له خصوصيته وعلاقاته اللغوية ـ الجمالية ـ التخييلية ، كمنظومة من العلامات اللغوية . من هنا فالبناء الداخلي حامل ايديولوجي ، لنظرة الى الحياة والكون ، ولموقف منهما . تلك النظرة التي تعطي شكلا محددا ومتميزا لارتباط الشعر بالواقع . فكل فن مرتبط بالواقع . هذا قانون اساسي ، ولكن شكل هذا الارتباط يختلف من بناء داخلي الى اخر . وفي **البنية التزامنية** للشعر الذي نقاربه هنا ، يأخذ شكل الارتباط هذا صورة مضمرة ومعقدة ، تتطلب تحليل سيرورته وآليته ودلالته ، ونظام التحولات فيه .

انطلاقا من هذه الاسس سنقلب الظواهر والانساق الجمالية ــ الدلالية العامة ، في « قصيدة النثر » ، لاستقصاء نظام بنيتها ، كما يطرحه النص الشعري نفسه . ويكفل لنا ذلك معرفة علمية او تقارب العلمية في فهم المشكلة الشعرية ، بمستوياتها المتداخلة والمعقدة ، ولفهم الظاهرة الشعرية ، ليس في (حركة مجلة « شعر ») وحسب ، بل وفي مسار الشعر العربي الحديث برمته ، في حداثة اليوم .

ظاهرة « الغموض الدلالي » و « تبسيط الخطاب الشعري »

تعود ملاحظة هذه السمة المركزية في البناء الداخلي للقصيدة الحديثة ، والتي تتعلق بالاستخدام الشعري للغة ، الى شعراء (حركة مجلة « شعر ») أنفسهم . الا انها في جانبها العلمي تعود الى التكثيف الذكي للشهيد الدكتور كمال خير بك في اطروحته الملمة « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر » .

وهي نفسها كما يسميها جبرا ابراهيم جبرا بـ « وضوح اللفظ » و « تعقيد الرؤيا » .

اننا نوافق هنا على تحليل الدكتور كمال خير بك لسوسيولوجية هذا الجانب اللغوي ، بانه يعكس الموقف المتناقض للجانب الاجتماعي المتمثل بـ « الالتحام بالمجتمع ومواجهته في الوقت ذاته » . ذلك الموقف الذي لا يخترق البنية اللغوية الاسلوبية وحسب ، بل ونظام التعميمات الفنية والمثل الجمالية ، والتي تصب بمجملها في اشكالية الاتصال والانفصال ، بين النخبة والمجتمع (١٣٤) ــ والتي سبق لنا ان عالجناها بشكل مفصل ــ

لقد ساهمت « المثاقفة » المتمثلة لاطروحة إليوت حول استخدام اللغة العادية في الشعر ، في ذلك الى حد كبير ، وقد وجدت (حركة مجلة « شعر ») عبر ــ صوت يوسف الخال ــ ان ذلك يقوم بوظيفة (التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها ...، وفي ابدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب (١٣٥)

غير انه يجب ان نشير هنا الى ان « تبسيط الخطاب الشعري » الذي قام على « تعميم » اللغة الشعرية ـ من العامية و « تنثيرها » من النثر ـ ، اقتصر في الحقيقة على « النص الظاهري » للنص الشعري، وليس على « النص التوليدي » او العميق ، اذا اردنا توظيف مصطلحات جوليا كريستيفا .

من هنا كانت نصوص توفيق صايغ ويوسف الخال وانسي الحاج ... الخ ، الموغلة في « الغموض الدلالي » ، تقوم في بنيتها السطحية على استخدام بعض المفردات العادية ، المتصلة بلغة الحياة اليومية ، مع انها تريد ان تقول الاشياء الكلية والمطلقة . وقد ساهم هذا الاستخدام في التحويل اللفظي للمعجم الشعري ، (حيث نلاحظ اختفاء ثلاثة أنواع من الكلمات ، ١ ـ الكلمات الميتة او الوعرة ، المعاجم او المؤلفات القديمة التي غدت مرجعها الوحيد هذه لكلمات ، ذاتها .. ٢ ـ الكلمات « المفخمة » و « الرنانة » ذات الطابع الخطابي ، **والتي يراد منها اثارة الاحتدام العاطفي والحنين التقليدي ... ٣ ـ الكلمات** الرومنطيقية النموذجية)(١٣٦) .

في حين ، انه في الان ذاته ، اثرى المعجم الشعري بتحويل لغـوي ، يضم **المفردات الدارجة او « الواقعية » ، والكلمـات « المبتذلة » ، بالاضافة الى المفردات السائدة التي تشكل عتبة وسيطة بين « السمو » و « الابتذال » ، بين « الصفاء الشعري » و « العادية » الادبية ...(١٣٧) الـخ .**

غير ان « **تبسيط الخطاب الشعري** » في نصوص تقـوم بنيتهـا العميقة على « **الغموض الدلالي** » كنصوص انسي الحاج في (**لن**) ، قـد تولد أيضا عن توق شعري هدمي ، يقوض بنية اللغة والثقافة السائدة ، ونظرتها الى الحياة والعالم ، او ما يسميه انسي الحاج بـ « التراث الرسمي » .

فانسي الحاج لا يواجه هذا التراث في مستوى مسلماته الايديولوجية الثقافية المحكمة وحسب ، بل وفي مستوى جمالياته وعلاقاته اللغوية . انه في قطيعته مع البناء الداخلي ، الفخم ، الجزل ، الفصيح والمهيب للخطاب الشعري الكلاسيكي ، لا يواجهه باستخدام مفردات مستمدة من نثر الحياة اليومية والاعتيادية ، بل ويقوم بمحاولة لتحطيم النظام القواعدي الصرفي والنحوي للغة كقوله (**سوف مالحة ارشفك من بحرك**) ... **الخ** .

ان « **تبسيط الخطاب الشعري** » او « **وضوح اللفظ** » في المستوى الظاهري للنص ، يخفي تحته في المستوى العميق « **غموضا دلاليا** » او « **تعقيدا في الرؤيا** » . فانسي يستخدم في بنية شعرية رؤيوية ، مفردات وتعابير ، يعود مرجعها الاستخدامي الى لغة الحياة اليومية ، ونثرها الاعتيادي كـ (**تنزل نقطة ، هرهرت ، يجعر ، .. الخ**) .

غير ان البنية العميقة لهذا المعجم الشعري هي بنية رؤيوية ، تتغلغل بفوضوية حادة في عالم اللاوعي ، ومحظوراته **المقموعة** . بما فيها « جنسيته » ، التي تراها الثقافة السائدة شكلا من اشكال « الصفاقة » و « البذاءة » و « قلة الادب » . وتصل قمة هذا الانتهاك **الفضائحي** ، لبنية الخطاب الثقافي ـ الايديولوجي ـ الشعري ، والذي يحول الشاعر الى ملعون ، في نص « **فقاعة الاصل او القصيدة المارقة** » **وفي نص** « **نشيد البلاد** » .

هذه الدرجة العنيفة من انتهاك بنية الخطاب تلك ، تتحقق شعريا ، لاول مرة في تاريخ الشعر العربي المعاصر ، خارج القيم الجمالية الشكلية للنص الثقافي ـ الشعري السائد . وتلك الدرجة الحادة والفضائحية للانتهاك تفسر الى حد بعيد وصف مجلة « **الآداب** » لانسي الحاج ، الفتى المتوهج بالرفض لكل شيء بـ (**القلام الارعن الذي يطلب الشهرة عن سبيل الشتائم والصفاقات والبذاءات**

السفيهة) (١٣٨) كما تصفه بانه في (**منتهى البذاءة وقلة الادب**) (١٣٩) ، ورغم وضوح **مبدأ « تبسيط الخطاب الشعري »** في مثل هذه النصوص الرؤيوية ، الا انه لا يشكل صفة جمالية حاسمة لها ، تحدد طبيعتها وظاهرتها ؛ التي تقوم اساسا على **« الغموض الدلالي »** المرتبط بطبيعة الرؤيا الشعرية . خصوصا وان منتجي هذه النصوص كانوا من اعمق الذين قالوا بالشعر ـ الرؤيا ، كمعنى لتجربة الحداثة الشعرية . الا أن استقصاء النتاج الشعري الذي اورثته (حركة مجلة « شعر ») يوفر مادة غنية وثرية لدراسة الظواهر الجمالية من داخل البناء الداخلي لهذا النتاج نفسه . من هنا ، ورغم ان (حركة مجلة « شعر ») عبر الاصوات الاكثر تمثيلا لفعلها الشعري ، كانت تقول بالشعر ـ الرؤيا كمعنى للحداثة الشعرية ، الا انه نمت في داخل تجربتها ظاهرة شعرية ، ذات فهم آخر للحداثة ، لا يتفق مع الفهم المعلن لها ، هذه الظاهرة تطور جذريا مبدأ **« تبسيط الخطاب الشعري »** الى ما يمكن تسميته بـ **« مبدأ مقاربة جماليات نثر الواقع »** . واذا كان الباحث يجد أن لا مفر من الاعتراف بالتداخلات بين الظاهرتين ، الا انه يؤكد على التميز الجمالي ـ الشعري لكل منهما . اذ إن مبدأ **« تبسيط الخطاب الشعري »** في النصوص الشعرية الرؤيوية او التي تقارب الرؤيا ، لم يتصف بذلك النضوج الجمالي الشعري له في بناء داخلي ، بل بقي ظاهرة « تجريبية مرافقة ، لا تنفي الطابع الاساسي لتلك النصوص ، اي طابع الرؤيا و « غموضها الدلالي » .

ونحن عندما نتحدث عن الظاهرتين ، فاننا نعني الكيفي والنوعي فيهما . اي ما يمثلهما ويعبر عن نضجهما بدرجة اساسية .

★ ★ ★

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

العالم الثالث

هل يستطيع البقاء ؟

تأليف: جاك لو
ترجمة: عيسى عصفور

* * *

مآثر بطولية وحكايات شعبية من المانيا

تأليف: بربارة ليوني بيكارد
ترجمة: شاهر عبيد

* * *

حكايا شعبية يوغسلافية

تأليف: ندى كورشيجا ـ برود انوفيتش
ترجمة: موفق شقير

شعـــــــر

تـــلك القصيـدة

مصطـفى خضـر

وأخيراً : تهبطُ الفكرةُ هذا الدّرجَ الأبيضَ

تزهو بدخانٍ وبخورٍ وسحابٍ ،

وعذارى الليلِ يلبسن بياضاً ذهبياً

وأنا أسمو إليهنَّ ،

وفي حجرةِ أورامِ السلالاتِ أرى أقمطةً بيضاءَ :

هذا سربُ أطفالٍ ، وهذي نخلةٌ يقطفها الأعرابُ —

والوقتُ : مسيلٌ وسرابٌ !

كائنات الطّينِ تدنو من كوى تفتحها أجنحة الشّعْرِ ،

ولا تدركُ في صبح المرايا :

قبّةَ الخمر التي تذبلُ بيضاءَ ،

وتنأى خيمٌ فيها ، دروعٌ ، وسهامُ ،

بعْدَ أنْ تهجرَها العقْبانُ ! /

تهوي شهبٌ بيضاءُ ، أقواسٌ ، أكاليلُ ، حماماتٌ ! /

حليبٌ ، عسلٌ ينابُ في نهرٍ وحيد

وأنا يلبسني الجنيُّ في تلك القصيدهْ !

عندما أجمعُ أعضائي ، أوشّي

بعصافيرَ من الفضّةِ أفراساً وأغصاناً ! /

شعاعٌ يغمرُ الأرضَ التي لا اسمَ لها ،

تصعدُ منها مهْرةٌ غابتْ ، وزاغتْ في يديّ ! /

وأنا أكتشفُ الريبةَ في بابِ ضحىً

تغلقهُ ثرثرة الطّيرِ على الأشباحِ والغيلانِ . . .

هذا عالمٌ يولدُ فينا ! /

بعدَ أنْ يستأذنَ الرّاوي صباحَ الجسْدِ الأوّلِ عرْيانَ ! /

فمن يبتكرُ السّلْطةَ في هذا الفضاءِ

وأنا أخطو على جفنٍ خفيّْ
نحو أرضي وسمائي !

*

قيلَ لي : شيخُ القبيله
لم يزلْ يحثو التفاعيلَ وحيدا
لم يزلْ موقدهُ يحنو على النّار الكليله
وأنا لي جمرةٌ ما انطفأتْ
في غربة الدّارِ ، ومازلتُ شريدا
وأنا اسْتُخْلِفتُ في الأرضِ الجليله
ربّما أبدأُ تاريخاً قديماً أو جديدا . . .

*

وأخيراً : هذه عائلةٌ من حُجرٍ :
نُوقٌ من الآجرِّ ،
أعناقُ جيادِ السالفينَ ابْتعدتْ ،
ثم اشْرأبّتْ في هواء النيّة البيضاءِ ،
فتيانٌ كرامٌ وقيانٌ بيننا يسعونَ في بيتٍ شريفٍ ،
ولنا كانتْ عشارٌ وخيولٌ
لم تزلْ تربضُ في تلك الأقاليمِ ، وخلف الآلِ :

أعشاشٌ وأمّاتٌ ، بيوضٌ ونباتاتٌ ، غبارٌ ويَمامات ! /
لنا الأرضُ / وهذا عالمٌ يولد فينا . . .
ولنا الوقتُ ! / وهذا جسدٌ يومِئُ في تلك القصيدهْ !
وغداً أبْتزّها من ثوبها : عذراءَ ،
قيلَ : اغتسلتْ في بكْرةِ الشّمسِ ، اطْمأنّتْ ، وارْتَضَتْنِي !/
ودَليلي : آيةُ الأرضِ التي تنهضُ من غفلَتِها خضراءَ ،
في سَوْرَتِها بدّلتُ أطماري ببركانٍ ،
وفي وادي الغَضَا صلّيتُ : فَرْضاً ، سنّةً /
شاهدتُ ما شاهدتُ في الحلمِ / تَشاهَدْتُ /
وكانتْ دمعةُ الحقِّ هي الزّادَ ! /
وهذا عالمٌ يولد فينا !

★

ما الذي يمكثُ في ذاك الجسدْ
بانْتظار المغفرهْ
سُورَةً من زبدٍ تُتْلَى ، وصوتٌ من زَبَدْ
في عشايا قبّةٍ أو مقبرهْ ! /
فَلْتكنْ تلك القصيده
وردةً أو حسكاً أو قبّرهْ

ولْتفحْ رائحة الفَحْلِ ،
إذا ما اقْتربتْ منه الطّريدهْ !
وليكنْ تاريخي الأولُ في ذاك الجسدْ
وليكنْ راويتي ذاك الجسدْ
بعد أن تتّسعَ الدنيا ،
وتمتدّ بلادٌ في بلد !

*

وأخيراً : من يزفُّ الماءَ للحوريّة البيضاء ،
والحمْلانُ تزهو بربيعٍ يجمع الزّوجين في ظلِّ تويجٍ ،
والنّدى ينثر عطر السرّة الأولى ،
وفي الشرفةِ ، إذْ يهمسُ بالقَهْوةِ مسْكٌ ،
تصعد الرغبةُ في النّسغِ ! /
وما زالتْ خطى الأطفالِ تصحو في غنائي
وأنا أجمعُ أوراقَ كتابٍ ،
ربّما أكْنِيي به عن قمرٍ شقّ ردائي ! /
وَهْيَ ما زالتْ ترى الصنْبَانَ في تلك القوافي
تَسَلّتْ ذاتَ عشاءٍ بأكاذيبَ ، كناياتٍ ، سياساتٍ ،
وهذا شارعٌ يبْلى ، ويَدْمى

في أكفٍ تُشْبِعُ الجوعَ ، تكسو العظمَ لحماً ،
بعد أنْ سالتْ دمائي ! /
ربّما كنتُ فخوراً بهواها ، وبأغلالٍ أراها في يديها ،
وأنا أنفخُ في رغْوةِ نهديْهَا ،
وَإِنْ ضنّتْ بوَعْدٍ أو لقاء !
وفضائي : حَجَرٌ تجثو القوافي فيه ،
والجمهورُ مازال غريباً . . .
ولنا عائلةٌ من حُجَرٍ نصْحبُهَا ،
يصحبُها ذئب الفضاء
ودمي أنسجةٌ ، والشّعرُ نَوْلٌ ،
يغزلُ الدنيا التي ضاقتْ
بأحزانِ البهاليلِ وجنّ الشّعراءِ ! /
وسياجُ السّلَفِ
من مُدَى أو سَعَفِ
لم أزلْ أصنعُ منه وثني الأوّلَ ،
أحدوهُ وأدعوهُ ، وما بين حداءٍ ودعاءٍ
ضاعَ ميراثي ، وبُدّلْتُ بعينيَّ
مرايا لؤلؤٍ أو صدفٍ !

وأبو المسْكِ وحيدٌ في العراءِ
لم يزلْ في كأسهِ فَضْلٌ لمنْ يأسرهُ
بَيْتُ نسيبٍ أو رثاءٍ أو مديحٍ أو هجاءِ !

✶

وَلْنَقُلْ : في حجْرةِ الجمهورِ أجناسٌ ،
وفيها يشيبُ الرّاوي ، ويخْطو بحلي من فقاعات /
غداً مجلسُنا في قبّةِ المأتمِ يسري بجراحِ المريميّات ! /
ولكنّ أميراً تظلمُ اللذّةُ في عينيه ؛
يغفو في سريرٍ زئبقي ! /
وَلْيكنْ منه نصيبٌ لوصيٍ ،
ذهلتْ مرضعةٌ من صفْرةٍ تملأُ عينيه ،
ومن جثمانِ بيداءَ طوتْ كفّاهُ ! /
ولْنقتربِ الآنَ من المَخْدَعِ :
كانتْ لغةٌ تنزفُ إمّا تتعرّى جارياتٌ ،
وغزالاتُ نحاسٍ ، ودنانيرُ يماماتٍ ،
محفّاتٌ ، قرابٌ وسيوفٌ صدئاتٌ . . .
ثم ماذا يفعلُ الجمهورُ بالراوي ،

وفي قافيةِ الهمزةِ عَجْزٌ ! /
و « هِيَ موتى لعب الماءُ بها في غثاءٍ ساقه السَّيلُ . . . » /
وهذا عالمٌ يولدُ فينا !

★

لم أكنْ شاهدَ زورٍ ،
وأنا أبحثُ في قافيةِ الهمزةِ عن ذاكرة الرّاوي ،
ولكنْ كانت الكذبةُ تنمو
في الدّنانيرِ التي تملأُ كيساً أرجوانياً ،
ترى النّعْمةَ في كفِّ أميرٍ ،
أُذناهُ طالتا ، والْتقطتْ أسنانهُ
رِدْفَ التي تعلكُ في تفعيلةِ الكامل خمراً ولباناً ! /
فاذا ما امْتزجتْ بالنّفسِ آهاتُ الغناء
ما الذي يبقى من الشِّعرِ ؟
سعالٌ لعقابٍ يتهادى في الخباءِ
خلف خَوْدٍ خلبتْ لبَّ المساء
وأنا أبصرُ تاريخ القصيدهْ
خِرْقَةً خيطتْ إلى تربتها الأولى ! /
وما زالتْ وحيدهْ !

ثم ماذا يفعلُ الأسلافُ إمّا يلبسُ الوارثُ
للصبحِ قناعاً وقناعاً للمساءِ ،
عندما يسرفُ في التخميسِ والتشطيرِ والتصريعِ والتسميطِ —
والرّوحُ التي تطفو على ماءِ الأحاجي
لم يزلْ يلهو بها الوارثُ في ليلِ هشيمِ الغزوِ ! /
والجمهورُ يطويه الظلامْ
في ربيع القافيهْ
وأنا أطلقُ زوجاً من حمامْ
مُنْذِراً بالغاشيهْ !

★

(قِيلَ : هذي صورٌ ذهنيةٌ عاجزةٌ ،
كيف يشَمُّ النّحل فيها القارىءَ العاديَّ ! /
لم تحملْ حموض العشقِ والتموينِ ،
لا رَيْعَ المباراةِ ، ولا دَوْرَ النّقاباتِ ،
ولم تلتقط الأخبارَ في باب الوفيّاتِ ،
الشكاوى من غلاء المَهْرِ والفرّوجِ في رَبْعِ القَطّاعِ العامِ ! /
والنّاقدُ يصحو بين نثرٍ ذهبيٍ ،

وخطابٍ موسميٍ ، وهلام بشريٍ و . . . إلخ !
بل أين أصداءُ الخلاخيلِ ، وأناتُ التفاعيلِ ؟)

★

غداً يُوقظني منها رَنينُ
وَهْيَ تزدانُ بأجراس الحواةْ ! /
برْكةٌ من زئبقٍ جفّتْ ، بحيرات النّهارِ انْشطرتْ ،
ثم انْحنى الشّرقُ على أجزائه : مُنْشَطِراً ، منشطراً ،
والشّعْبُ يأوي في تجاعيدِ الرفاتْ ! /

★

هُوَ ذا التاريخُ تشويه التّفاعيلُ على نار الولاةْ ! /

★

قيلَ : أسرابٌ من الغزلانِ والحور الرعابيبِ أفاقتْ في جدارْ . .
قيلَ : أَغْفَتْ لغةٌ أولى على عكّازِ هَا ! /
مستودعُ الأحياءِ يَغْلي بعظامٍ وجمارْ
بينما تنتشر الفئْرانُ والقشُّ ،
ويهوي ذلك الرّاوي الذي يأكلهُ النّملُ على الكرسيِّ !
والجمهور يغريه ، يلبّيه أمير الشعراءِ !
قَبْلَ أنْ ترتعش الباديةُ البيضاءُ ،

أو ينفجر الشّرقُ غصوناً وعيوناً وقشوراً وخلايا
قبل أن ينقسم الجمهورُ ما بين سبايا ورعايا وشهودٍ وقضاةْ
قبل أن يبتذل الرّاوي الخطابْ !
فلْأُدَوّنْ دمعةَ الحقِّ ! / وهذا عالمٌ يولدُ فينا . . .
آهِ ! يا عصفورةَ الشِّعْرِ ، ويا سِحْرَ الرّفاتْ !

★

وأخيراً ما الذي يُقْبِلُ ؟

آهٍ ، يا ربيعَ المطرِ :
عقّتني أنفاسُهُ عنّي ،
وهذي كَرْمَةٌ تُنْشِمُ ،
هذي نحلةٌ تفتحُ صبحاً ، وجناحاً طافحاً بالتّم
والصّبايا طالعاتٌ من سماء النّهرِ
بخطى من قُبَلٍ أو نعنعٍ أو زَهَرٍ !

كلُّ وقتٍ ولَهُ أُنثاهُ !
أَقْبِلْ يا ربيعَ المطرِ
بِكُوى للسّحَرِ

بعُدَى للسَّرَرِ . . .
آهِ ! أقْبلْ !
ربّما ألمحُ في تلك القصيدهْ
زَهْرة الشكِّ الوحيدهْ !

١٩٨٥

إشــارة

في القصيدة عبارات وصور شعريّة عربيّة مشهورة ، وظّفَت بصورة مقصودة ، بالإضافة الى بيت طرفة بن العبد :

فَهْيَ مَرْتَى ، لَعِبَ الماءُ بها ،
في غثاءٍ ، ساقه السّيلُ ، عُـــــدَدْ

★ ★ ★

أحـــــلام

مـــن «حكاية العصفور الأزرق»

صباح الدين كريدي

حلم الســاحر

دخل الســاحة الولد الأزعــر الذكيّ . يقيس الــدرب بالخطــوات . الجنــد في الساحة يمشــون صفوفاً صفوفا . والناس من جميــع الجهات ياتون . بعضهم يــدرأ الشمس بالأكف . بعضهم بالمناديل . ويجيء الحرس الملكيّ على سروج الخيل . يتقدمون رتلاً طويــلا . خلفهم رجــل اشعث الشــعر والــروح . يجــرّ الحديــد مقيــدا . يسقط الصمت في المكان . ثمّ يبــدا الهمس . اهــدا . ما اسمه . سيموت الآن . الحزن يلبس وجهــه . انظروا . قائــد الجيش يتلو الإدانة التي توجِبُ المــوت . ويحــلّ الصمت ثانية . وتبقى اصــداء صوته مدلاة في الفضاء كحبال موت من الدخان . يرفع الرجل الأشعث الشعر والروح وجهه . يدير عينيه في الناس طويلاً قائلا . إنني رجــل

يغلبني الحلم في كثير من الأحايين حيث لا شيء يشغل وقتي . فامضي مع الحلم . ارسم احياناً رسوماً غريبة يظنها الناس الفازا . يوماً رسمت عصفوري الأزرق . ثمّ احرقت بعض البخور في غبش الفجر . كنت اعزم عليه واتلو الأوراد كي يجيء من شاطيء البحر . البحر البعيد والفاتكون كثيرون هناك . جاء العسس والجند . قالوا انت ساحر . قلت بل حالم . قالوا كيف تحلم الآن والعدو على الباب يسترق السمع . اذهبوا به . إنني ايها الشاهدون بريء بريء . ثم احنى راسه الأشعث ومات . ظلّ واقفاً هادئاً بعيداً قريباً ذاهلاً طيباً غامضاً لامعاً . ثمّ جاء طير هائل الحجم ازرق اللون او اسود . مدّ جناحين عطى بهما الشمس.حوّم قليلاً واهوى فوقنافابتعدنا كثيرا. التصق الجند بالأرض . فارقت بعضهم روحه . وعاد مرفرفاً فاثار الغبار الكثيف . حاملاً رجل الحلم . تاركا غير آبه ما عداه .

١٩٧٣/٩/٨

★ ★ ★

حلم البحيرة

من بحيرة القمر جاءتني تنفض الماء عن شعرها الطويل . فاخذتها الى صدري وقلبي . جبال طاجيكستان كانت تتزاحم بالمناكب . واصوات البجع ترتفع من الوديان . كانت ساكنة بين يديّ تتامّل نفسها في وجهي . ترى اعضاءها الخفيّة في عينيّ وموتي . الأشياء تتخذ طريقها الى البحيرة . خفيفة كاذيال الأرانب البرية . وعندما غفوت انسلّت من جسدي واصابعي . راحت تتحرك ببطء تحت احداق الجبال المتجهمة . متجهة باجفانها الحادة الى السماء والآفاق القصيّة . ماخوذة من النشوة والعذاب . لتبدا رقصتها المجنونة العميقة . كانت تتطاير كاجنحة الأغنية . وتندفع كالآفة المفاجئة . عيناها تحوّلتا

الى حريق . الأغصان تميد حيث تميد . اعماقها متفتحة كازهار البراكين . وأوراق الأشجار تتطاير مأخوذة في كل اتجاه . وعندما دخلت آبدَ البحيرة ، بدأت الجبال تغمض اجفانها المتعبة . تنفست الصعداء . ثمّ راحت تغطّ في نوم عميق . بينما كنت اتسلل كالدموع . متخذاً طريقي الى الصحراء . لاجترّ موتي الأخير . بعيداً عن مناكب الجبال واحداقها القاسية . حيث تشرق الثلوج بالعتمة والتاملات وصيحات الطيور الفاجئة .

١٩٧٤/٢/١

★ ★ ★

حلم العصافير

العصافير تشتري العنف بالدنانير . ترتدي الدروع . والبحر الحيّ يخرج من البحر الميت بإذن العصافير . وتصطف الأسماك في الجانبين كالمصلين . الزعانف ذات بهاء كاجنح الطائرات الصغيرة التي تحمل الصواريخ . الصواريخ تعبر الهواء كالأسماك نحو طائرات تحمل الموت والدمار . وتندلع النار آخذة شكل برتقالة . ثمّ تهوى الاشلاء الى الارض . حيث ينتظر الأطفال . الأطفال يرفضون . يتنازعون وهم ينتزعون الأشلاء . تجيء العصافير تقدمّ نفسها هدية . وكذا الاسماك كي تفضّ النزاع . والعصافير تلبس العنف في الغصون . والافق مزركش بالأعلام . والفاتكون يجتثون الأشجار في جنة العريف . فتهوي . والثمار كالأجنّة في الغصون . فتغضب الأزاهير . تطلب العصافير ان تجيء بالمخالب . فتزدحم الأرض بالأسماك والعصافير . والفاتكون عرضة للمخالب . والقتل . وما زال البحر الحيّ يخرج من البحر الميت بإذن العصافير . وعنده الاطفال ينتظرون أن تصير في السماء برتقالة من نار .

١٩٧٣/١١/٢

★ ★ ★

حلـــم الكثبـــان

الطريق يفضي الى الصحراء كباب الى الحديقـة .
العرب منتشرون على الكثبان ينتظرون الملائكـة .
ام غيمة تقذف البرق والدماء الجديدة .
الشمس قرص من الجبن الفوسفوري .
والظـلُ عمـوديّ او يكـاد .
لم يكن المسيح قد صعد بعدُ على الجلجلة .
والرســول لم يحطم الاوثان حـول الكعبة .
هـل ينتظـرون الملائكـة .
ام الدمـاء الجديـدة .
عندمـا جـاء طائـر ازرق صـغير .
مـدّ جناحـين ودوّم قليلا .
الشفاه بدات تتحرك بالأهازيج .
الدمـاء تتدفـق كالموسـيقى .
والمدافـع كالطبـول البعيـدة .
وامتدت اعناق الكثبان ترتحل في جميع الجهات .
ابعد من هضاب القدس .
ووديان امّ القـرى .
الشمس الساكنة بدات تميل عن السمت .
والطائر الازرق ينحدر نحو الافق الجنوبي .
كان القلب مشتعلاً بالرغبـات .
يبحث عن طريق الامل الملكي .

واللغة العربية تأتي من الافواه الفتيئة .
بانباء الفتوحات الجديدة .
كالخبز الطازج المعجون بانفاس الحوريات .
او السمك المشوي ترسله السماء داخل الارغفة .
الكثبان خلف الغزلان الشاردة .
واشجار النخيل السامقة .
الأجساد المحطمة تحت انقاض المساكن والمصانع .
مسجاة فوق الأرصفة .
وعندما يشتدُّ الصهيل في المعارك الفاتحة .
تتسلل الشمس وراء الأفق .
تتوقف الكثبان عن الارتحال .
العرب يبحثون عن شمس في الظلام الموحش .
قبل ان تلجأ السيوف للأغماد .
الجنودُ الى شوارع المدن .
والقلوبُ الى المياه الآسنة .
اللغة العربية بدات تتحول الى لهجات .
عسى ان تعيد الأنهار الى منابعها البعيدة .
والخبث الى معدن كريم .
حينها كان المسيح يصعد متثاقلا .
والنبيّ ياكل زند شاة امراةٍ من بني خيبر .
الدهشة تسيل بين الكثبان الصافنة .
تهَراً من الزبد العتيّ .
يحمل الرؤوس على رماح البنادق .

ويهـــدر بالأوسمة .
ليجعل منها قوس قزح .
فـوق البحـر الميـت .
الـذي يدخـل في البحـر الحـي .
حيث الطريق يفضي الى الصحـراء .

١٩٧٣/١١/٢٣

★ ★ ★

حلـم القصـر

ثلاثة من الرجال كنا او اربعة . نصعّد في الجبال . ثمة كهف دخلناه فرادى متوجسين . ينتفض القلب عند فرار كلّ طير . افتعدنا التراب والصخر . وفرجة الكهف كوّة يشرق البحر منها . كوجهٍ جاء من الصحراء حديثا . لم نكن يائسين كثيرا . ولم تكن اساريرنا طليقة . والبحر غامق الزرقة . والسماء تتوسطها الشمس . الطيور تجنح احيانا . وصمتنا لاهث . لسنا في مقاهي المدينة او اماكن اللهو فيها . اضطجعنا وقلنا غداً نتعرّف أسماءنا . نقصّ حكاياتنا . غير أنّنا ظللنا في النوم شهوراً كثيرة . تحت اجفاننا تنبض الأحلام . المدن النظيفة مليئة باشجار الغار . الفتيات الجميلات على ضفاف الأنهار وبين الأدغال وفوق الغصون . الناس حالمون وديعون . يقرؤون الجرائد ويبتسمون. القطارات تسير كالبرق في الهواء . والبنايات تعلو باشكالها الكثيرة الغريبة . وفتاتي دائمة الابتسام . مذهبـة الشعر . رائعة استدارة الصـدر والخصر . جسمها ناعم كالحليب . تظلّ في غرفتي عاريـة كحورية . انجبت لي وطفلنا رائع . وسريعاً كان يكبر . ويتكلم مثلي عندما كنت صغيرا . ناكل لحم العجول الفتية . نحبّ جيراننا . نعرف

اسماءهم . وفي المناسبات نتهادى الزهور والكلمات الدافئة . حيث لا يغتصب الفاتكون ارضنا والملوك حياتنا . قال كالرعد استيقظوا . ففقرنا عيوننا دهشين . انهضوا فنهضنا . وكان الخوف يرعدنا . خرجنا خلفه مقيدين . قال ابتنوا لي جميعاً قصري المنيف هنا . فابتنيناه . قال ليس هذا الذي اريد . ابتنوا لي سواه . ومسح الارض فزال . ففعلنا . وعاد يمسح الأرض . وعدنا نعمر القصر . ثم يمسح الأرض ونبني . وهكذا الف عام او يزيد . حتى ذبلنا . ودب الوهن في اجسادنا وصرنا كهولا . قال اذهبوا طليقين . فمضينا مهطعين . لا شيء في القلوب يفيء . وليس في الصدر شيء من الكلام الجميل . وكانت المدن قبراً شاسعاً يلتهم الهالكين .

١٩٧٣/٩/٨

★ ★ ★

حلم اللعنة

كانت على السرج خلفي . انفاسها تحت أذني لفح لذيذ . ونبض قلبها يقرع ظهري . كنت خائفاً اظهر الشجاعة . والرصافة على بعد بضعة من الفراسخ عنا . نسمع الصهيل . كان غبار الخيل كالدخان الخفيف لا يحجب التماع السيوف . وهي تعرف أن الرصافة ملاذ امين . هناك الخيل والأمير ذو المروءة . تقول إنني خائفة . والحصان الكميت يقطع الأرض زهوا . قلت سوف نجتاز وادي اللعنة . إياك ان تنظري الى الوراء . ثم دخلناه . ليس من بادية الشام في شيء . كالحاً كان محصباً مصخراً مائلاً الى السواد . يتهد الصخر من جانبيه كالعفاريت . واشتد وقع خيلهم خلفنا فجاة والصليل . فالتفتنا معا . وجمدنا . رايناهم يدورون حولنا خائفين . ثم يولون

الادبار لا يلوون . وظللنا هكذا . تحتنا الماء سائب . المشب ينمو ويطول بالحبّ . وتعلو الأشجار خُضْرا . تستطيل فيها الغصون . مثقلة بالثمار . العصافير من جميع الأشكال والأوقات واللغات تاتي . تصقل الصمت بالأغاريد . تحمل الثمار وتمضي .

٩٧٤/٩/٨

★ ★ ★

حلـم الالـواح

وتاديتهم من اقاصي القرى . في الهزيع الأخير مـن الليل جاؤوا . يحملون الألواح والفوانيس ورائحة التراب النديّ . قلت ادخلوا المدن . وهذه شارة العبور . فكانوا يدخلون مـن جميع الأبـواب متفرقين . ينفضون التراب خشية الحرس الملكيّ . وكانت فاحشة الفقر والثراء . فكانوا جانب الفقراء . ينامون حيث ينامـون . والطعـام للجميع . يقرؤون الألواح في الصباح والعشيّ . الفقر قاسي الملامح . والألواح كالسيوف ذات البريق . القصور تحتسي الخمر والنساء الطربات . السمكَ المشويّ . الأوزّ بالنبيذ . وجـاؤوا خطـوة خطـوة ينظرون الزجاج العجيب الذي لا يُرى . وعادوا يعقدون الحواجـب السود والصفقات . ساكنوا البطّ والأوزّ والسحالي . واخذوا يتناسلون في الأماكن الوثيرة والمستنقعات . ناديتهم فاستجابوا . واطلق السمك المشويّ شارة ذات معنى فعادوا يملؤون الكؤوس بالشراب الثمين . ياكلون الصبايا الجميلات والأسماك . وأطلقت صرختي فاستطالـت في رياح الخريف وكان الليل فارس الياس يعبـر الـدروب . حامـلاً جثّة الحلـم والفوانيس والسيوف .

١٩٧٤/١/٢١

حلم الفصن

ابتدات رحلتي . كنت انظر الناس والأشياء الأليفة التي انفصل عنها . ويعلو السؤال كالدخان الشماليّ . اهذه الشام ام الشهباء . مدينتي التي انزلقت عن سطوحها ذات فجر الى مكان قصي . ويستحضر السؤال ثمّ تاتي السهول . وتمتد كالفصن . تخلع المعطف الغامق الطويل . قلت ضعيه هناك . وجهها اسمر فتيّ . شعرها مثقل بالليل والربيع . وكانت ساكنة كبحيرة وسط الجبال . فتجولت على سطحها عابراً الى الضفاف والأشجار . عائداً للعصافير والغناء . وكان المساء يزحف نحوي . وليس هناك غيري من الوعول التي لا اراها . قلت ايتها البحيرة القريبة الغامضة . هل الشمس التي تصنع الربيع ام الربيع الذي يصنع الشمس . فازدهت فجاة بالأزاهير عيناها . كلمتني عن الينابيع والحصى والجبال والأشجار والبراري . قلت انني عاشق قديم . جرّحني العشق كثيراً وعميقاً . واورثني الحزن والسكوت العميق . كما ترث الأشجار ازهارها وشكلّ اوراقها وطعمّ الثمار . كانت سطوح الأعماق مغطاة بالجليد . تعاني المخاض . وكان ابتسامي حزيناً مخيفاً . فامتدت ثانية كالفصن . قافزة كالعصفور الأزرق وسط كفي المبسوطة في الهواء راكضة كاللبوءة في جميع الجهات. وعندما تعالت انفاسها كثيراً اسندت راسها ونامت عميقاً . غطيتها بمعطفي الصوفيّ . كانت تبتسم فيضيء وجهها . ثمّ يربدّ فتسقط الأمطار كالدموع . ايقظتها فجلست تحدثني عن مدينتها التي تنتظر . واهلها الهاربين من الموت والفاتكين . وحبيبها الذي يبكي كالأطفال . واحلامها بالرحيل عن عالم ضيّق كالقبر فسيح بالسجون . كنت اكتم الصراخ الذي يجيء من الأعماق طالعاً كالنصال . زوارقي على رمال

الصحراء . وليس ثمة غير الأشواق التي تعبر الآفاق . تحمل اللفات والأطفال . والفرح الذي كان كالثمار البهيجة والعصافير . ثم صار كالحنين او الريح التي تملأ الشراع . كانت تنظر وجهي الذي يعبر الآفاق كالضباب . وتتدفأ بانفاسي الطليقة . فابعدت كفي فابتعدت كثيرا . وبدا عليها الحزن والذهول . فارتدت اوراقها وعادت شجرة ثم فتاة . وجهها الأسمر الفتي هادىء الأسارير . شعرها يحمل الليل والربيع . ثم جاءت المدينة فدخلناها تحت جنح الظلام . فرادى . حزانى . يائسين .

١٩٧٤/٣/٣١

★ ★ ★

قصة :

سَيّدة الحزن والصمت

قمر كيلاني

لانك أصبحت هكذا سيدة الحزن والصمت كما لقبوك اريد ان اصرخ ... ان املأ بالضجة حارات المخيم حول غرفتك العالية كمئذنة .

اريد ان احررك .. وان اتحرر انا من جذور الحزن التي نخرت عمري واريد ان ارى ابتسامتك .. واضحك حتى درجة البكاء .

وماذا اريد ايضا :

اشياء كثيرة ... لا اعرفها .

في الليل تتبعت خطواتك وانت تطوفين مثل شبح ... وتبرقين في الظلام وردة من نار . اذكرك تماما عندما كنا في المدرسة ... وانت تصخبين مرحا وصخبا .. وتملئين الدنيا حولك ضحكات ... وتنثرين مع ابتسامتك وردا وياسمين .. كنا جميعا نتصور انك لا بد ستاخذين الحياة من جانبها الغض الطري ... وأن طموحاتك لن تتعدى عملا ناجحا واسرة سعيدة ... وان انتماءك لن يكون الا لنفسك ولآفاق سعادتك

الشخصية . حتى فوجئنا بزواجك منه ... ذلك الرجل الناضج الصارم .. وربث قضية حضرت خطوطها في وجهه ...وفي عينية . وقلت لنا وانت تضحكين أحببت فلسطين من اجله ... بل احببت فلسطين فيه . وغبت عنا كما يغيب نجم في سماء تعج بالكواكب ... وظللنا نتلمس خيوط حياتك حتى انقطعت عنا ... آه يا وفاء .. كم الحياة قاسية وهي تطمس الدروب بركام من الهموم والمشاكل ونحن – كما يقول عزمي أكبر زملائنا في الجامعة – جيل العذابات الذي كتب عليه ان يدفع الثمن . ولقد دفع كل منا الثمن المخصص له . اما انت.. فقد كانت حصتك باهظة باهظة .

جارك المسن عندما جئت اسأل عنك قال لي بهمس :

– مسكينة ... أصبحت معتوهة . لا شيء يربطها في العالم ولهذا اختل ميزانها كم كانت سيدة عظيمة في صبرها واحتمالها .

وكان مستعدا كما العجوز الثرثارة التي تقطن البناء نفسه الذي فيه تعيشين ان يتحدث عنك طويلا .

لكن ألم من أجلك – كما يبدو – جبله يختصر المأساة .

انا سمعت كل شيء ... وصدقت كل شيء . لا لانني اصدق الاشياء عادة لكن كل ما يمكن ان يقولوه عنك يحمل انفاس الحقيقة ودفئها . الحقيقة التي تصلبت في عالمنا رغم تفجره بالنار واللهب. الحقيقة – اقول لك – لا تموت . يا سيدة الحزن والصمت ولكن ... الى متى يلفها الجمود :

واذا لم تستطع ان تذيبها هذه النيران ... وهذه الانهار من الدم .. وهذه البراكين فمتى ؟

انا ضد النار والدم والموت ...

انا ضد العنف والقتل ...

وباختصار ضد الحرب .

انا مع أن نزرع الحقول بالقمح لا بالالغام ...

ومع فرح الاطفال يولدون بالامن والسلام

وان لا ترتدي النسوة الا بياض الفرح ..

وان تغمر البيوت بالورود لا بالدموع .

وارثي لوطن لا يعرف ابناؤه كيف يتجمعون ويتآلفون الا في الجنائز والمحن .

واذ التقيك لا تعرفينني . لماذا ؟ هل كانت صورتي لديك الى هذه الدرجة من الشحوب والاهتزاز : هل طمست في اعماقك كل المرايا ... أم انها تحطمت : مرآة ايامنا تلك اظنها كانت من الصفاء والقوة بحيث لا يشوشها شيء ... ولا يحطمها شيء . وكنت تقولين لي : ايتها المحلقة دائما في سماوات الحرف ... اهبطي كالفراشة نحو النار ... حتى لو احرقتك . وها انا يا صديقتي .. وجناحاي الشفيفان قد استعصيا على كل احتراق . اكتويت ... وتألمت ... وربما اشتويت . لكنني في كل مرة كنت اخرج بجناحين جديدين كما طائر الاسطورة . تعالي صوبي ... ادخلي في عباءتي الدمشقية الفضفاضة .. انها عباءتنا معا فهي عربية ... وهي زي ما كانوا يسمونه ديار الشام . ادخلي لنحتمي معا من الريح التي تقلع اقدامنا وتحاصرنا من كل جهة ... من وهج النار . اعانقك ... فتغمرك دموعي . صحيح انني لم افقد حفيدي الوحيد كما فقدت ... ولم افجع ببيت تهدم واسرة تبددت لكن اطفال الوطن الذين تسحبهم الجرافات اكواما الى المقابر الجماعية يسكنون

أهداب عيني ... وكل بيت مهدم غصن مكسور في شجرة عمري . واسرتي الكبيرة التي تفرعت من قلبي تخطفها جهات القارات الخمس او الست لا أدري .

تعالي نصرخ معا . نفجر الصمت في اعماقنا وتنهمر مواويلنا حزنا كالمطر .

لكنك لا تسمعينني ... لا تلبين ندائي . تمشين فوق الحجارة والركام كما لو انك المسيح فوق الماء بينما تشد اقدامي السلاسل فلا اقدر ان ألحق بك . كيف افعل .

طرد تمن ذاكرتي كل الاسماء ... حتى اسمي ... غيبت كل الوجوه حتى وجوه اهلي وجيراني . اسقطت من حسابي كل المعادلات .. ونسيت كل العبارات الحماسية والشعارات وجئت اليك .

ليس معي سوى قلبي احمله على راحتي ...

وقصاصة ورق كنت قد ارسلتها لي قبل ان نفترق آخر مرة .

هل أقرأ لك ما كتبت لي فيها ؟

أو جزءا مما بقي لدي ؟

(الاصحاء هم الذين على الساحة الان . ولهذا سوف تسترد القضية عافيتها . لاننا نحب علينا ان نناضل فالحب لا يخضع لمنطق الاختيار . وكذلك النضال .

لسوف ندفع بكل طاقاتنا نحو القتال .... ونجند كل شخص حتى الاطفال . ادوارنا مرسومة كأقدارنا ولن نقوى الا بالامل والعزيمة والصبر أنا اتلهف لليوم الذي اندمج فيه بالقضية ... واكون انا القضية . وسوف تعرفين عني الكثير ... أنا المرصودة مع المرصودين للفوز الكبير)

هل اذكرك بما كنت تحملين من قدرة هائلة على الامل والتفاؤل ؟
ام انك فقدت فيما فقدت حتى الذاكرة ؟

ومن انا حتى اذكرك ؟ انا القابعة في زاوية بيتي وانت في خطوط النار ... انا الناعمة كل ليلة بدفء الفراش وانت تأرقين من الصباح الى الصباح . هل اجرؤ ؟ .. تعالي امسح فوق راسك الذي غزاه الشيب ...

وامر اناملي فوق ملامحك المرتجفة .

واحكي لك قصة الذئب والحمل .

فانا لا اعرف الا لغة الكتابة والكلام .

الحمل هو الذي افترس الذئب هذه المرة ..

لكن الذئاب الاخرى هي التي تشوه سمعة الحملان . وتسترد من عقول البشر مقولة ثابتة على الزمن . مفادها ان الذئاب لا يمكن ان تفترسها الحملان . ويغمض الناس عيونهم ثم يفتحونها ليصدقوا من جديد .

انت لا تريدين ان تسمعي شيئا ... ولا ان تقولي شيئا
حسنا . هل تسمحين لي ان ادخل غرفتك .

(وراءها كنت انقل خطوتي المضطربة وامشي بحذر خوفا ان تصعقني بنظرتها فاعود من حيث أتيت . لكنها تركتني بعد ان طافت على الحي المهدوم كله ان اصعد معها الدرج وان اصل الى حيث بقايا حياتها المحطمة)

رائع انك سمحت لي بالدخول .. في ذهني ان اتمدد على فراشك او على اي اريكة اصادفها او على الارض ربما . لكنني لا اجد ما القي

بجسدي المتعب فوقه . حتى الارض ... ارض غرفتك مزروعة بعشرات الدمى من كل الاشكال والالوان وبألعاب للاطفال اكثرها مهشم . من اين اتيت بكل هذه الدمى ؟ ولماذا هذه الالعاب في وقت لم يعد في مجموعة السكان حولك طفل واحد ؟ دماك متربة ... ممزقة الثياب ومهملة مثل اطفال اضاعوا بيوتهم واثداء امهاتهم . تلك الدمية الارجوانية كانما هي مثقوبة بالرصاص ... والخضراء ذات عيون زجاجية تلمع او تدمع لا ادري . والصفراء ... والبيضاء ... والزهرية ... جميعها ذات اثواب مطرزة جميلة لكنها عتيقة كما لو ان حربا اجتاحتها هي الاخرى . انظر الى كبراهن . انها تضحك ... هل تحزرين لماذا تضحك : لانها تفترض ان كل طفلة تنظر اليها لا بد انها ستضحك فتسبقها هي بالضحك هل يخطر في البال انه سيمر وقت ما .. في مكان ما لن يكون فيه اطفال يضحكون ؟

والالعاب المهشمة...اسمع ضجيجها وهي تغرق في صمت الحطام. قطارات ومدافع وخوذ ورشاشات وطائرات . يا اطفالنا :.. يا اطفالك يا اطفال الذين يدفعون ضريبة القتال . كم ارثي لكم وايديكم الصغيرة لا تستطيع ان تمتد حتى الى الالعاب .

من الشرفة الساكنة اسمع صوتا انسانيا ... لا ... ليس انسانيا بالمعنى الدقيق . كان صوت انسان . رجل او امراة لا ادري . بين دقيقة واخرى يتغير ... يتلون . يا الله من الذي يستطيع ان يتحكم بصوته بهذه القدرة وبهذه السرعة .

عيناك تضيقان وانت تنظرين الى الشرفة . يخطر لي انني جننت ربما ... او انني اتوهم . لكن الصوت حقيقي وانت صامتة . حدثيني. قولي اي شيء . ما هو هذا الصوت ، لكنك مصرة على صمتك وعلى ان تتجاهليني وتزدريني .

اغامر بالخروج الى شرفة بلا زجاج ... مكسورة الجوانب وعلى شفا الانهيار . هل كان يخطر لي - ذلك الظلام المشحون بالحذر والخوف أن اجد ببغاء ؟ اقترب منه انظر اليه بدهشة ... ألامس قضبان قفصه يضطرب هو الاخر ويبتعد الى أقصى نقطة في القفص ثم يصمت هو الاخر.

يا لذلك الليل الطويل ... الطويل ... وانا في غرفتك محبوسة الانفاس لا ادري ما افعل . اتنقل بعيني بين اشيائك وقفص ببغائك ولا اجرؤ على اي تصرف ، كم كان ثقيلا كقطعة من رصاص ... وهشا خفيفا بآن معا . وبين هذين الاحساسين المتناقضين التهمت عقارب الساعة دقائقه وثوانيه .

عند الفجر كانت كلانا منهكة متعبة . انت تتكومين في زاوية صغيرة مثل قطة ضالة . وانا مصلوبة على الشرفة قرب الببغاء . هل اتركك دون اي حوار من اي نوع ؟ هل اكون كقطرة ماء انسفحت على ارض شديدة الانزلاق :

لا ... لا بد ان امضي اليوم او جزءا منه معك . مادمت لا تطردينني فسأظل معك ... ان لك دينا في عنقي يوم فقدت طفلي الاول وظللت الى جانبي في المستشفى حتى شفيت . فكيف وانت تفقدين حفيدك ولا أمل لك بالشفاء . .

مع خيوط الفجر اتحرك من مكاني . اقترب من الببغاء . اناديه . لكنه ينظر الي بطرف عينه بازدراء . افتح له باب القفص لكنه لا يخرج . يمط عنقه ... ينفش ريشه ويسوي وقفته ثم ينظر الى الشارع ويغمغم بأصوات مبهمة .

ها قد اصبحت رهينتك ... وكل منا سجينة الصمت .. ولم

يعد لي من أمل سوى ان يثرثر الببغاء وان استمع كلاما ما ولو انه مفرغ من اي معنـى .

الببغاء يردد كل الاصوات ... يعيد كل الكلمات والعبارات . هنيئا له : هو ليس مع احد ... ليس ضد احد . لا مع الفرح هو ... ولا مع الحزن . يكرر الضحكة كما يشيع البكاء بحيادية تامة . يكركر كالطفل ويهذر كالعجوز .

لاول مرة في حياتي احب الببغاء ... واتمنى لو احتضنه بيـدي . في طفولتي كانت جدتي تعلق ببغاء انثى في قفص نحاسي كبير فوق (البحرة) وتعتني به اكثر مما تعتني بنا . وتطرب دائما اذ يقول لها كل يوم (صباح الخـير) كأنما كانت تحصل على كنز . لم اعرفه ينطق سـوى بهـذه الجملة ... وباسمائنا نحن واحدا واحدا .. سمر .. زينة .. وردة .. فارس . لم يفرغ مخزونه مما سمع الا قبل ان يموت ... وبكت جدتي لانها اكتشفت في حلقه اسرارا من عبارات كان قد خبأها عنه ... وطوال فترة احتضاره كانت تنصت بخشوع لكل ما يقول .

بعد ان امتد الصباح كانت على الرصيف تحت الشرفة جماعات مـن البشر ... باعة متجولون وكتب مصفوفة على جدار متهدم ... واطفال يصيحون على الجرائد ... واكشاك صغيرة لبيع الخبز .. واصنـاف كثيرة ممن يعرضون بضائعهم . واذ بلعلع الرصاص يبدؤون بالهـرب .

الببغاء يمط عنقه .. ينفش ريشه ويرمش بيضه ولا يعيد حرفـا واحدا مما يسمع حتى مما تبثه الاذاعة المفتوحة وقد نسيها صاحب المذياع . يا لسذاجتي ... لماذا تصورت انه لا بد سيردد فورا ما يصل اليه من اصوات ؟

وانت ... يا سيدة الحزن والصمت كنت في الظل من زاويتك قابعة بسكون وعيناك مثبتتان حيث ببغاؤك . لم اجرؤ على ان احمل له قفصه واخبئه في الغرفة وانت لم تفعلي . تصورت ان هذه هي ارادتك فاحترمتها . لكنني في نهاية الامر ندمت ... ليتني فعلت .

تشابك الرصاص لم يدم طويلا . ساعة او اقل . ثم هدأ كل شيء . وهدأت انا من اضطرابي وارتباكي . احاول ان اتلهى بقصاصات الورق بين يدي ... وابحث عن قلم اخط لك فيه بعض السطور ثم امضي . هذا ما يريده لنا القدر في هذا اللقاء المتاخر كثيرا عن وقته فماذا افعل وقد قطعت بينا الجسور ؟ ماذا افعل في لقاء امرأتين بعد سنوات طويلة من مسارات حياتين شديدتي التعقيد والتشابك ؟ لا النضال اجدى فيهما ولا القلم ... وكل منا فريسة صمتها الخاص ... وحزنها الخاص وكان لا بد لي ان امضي .. فلامضِ .

اسمع اصواتا مختلطة . عبارات متضاربة لاطفال ونساء ورجال متعددي اللهجات والنبرات ... وصوت صفارة انذار .. وزعيق سيارات اسعاف ... ورنين ضحكات ايضا

ماذا جرى . هل جاؤوا لينتشلوك أم ليبعدوك عني أم ليهزؤوا بنا معا . لكنك انت صحيحة الجسم والعقل وهادئة وديعة كحمامة ولك كل الحق ان تعيشي بحرمة كما تريدين ... وانا انا المقتحمة حياتك ... المتطفلة على صمتك وحزنك سوف انسحب بطواعية جندي مهزوم .

وما اظن ان موقفنا يستدعي الضحك منه ... بل الرثاء .

الاصوات تضج ... تزداد الحاحا ... وانت تغرقين اكثر واكثر في صمتك وتغيم عيناك حتى يغطيهما ضباب قاتم كثيف . ترتخي اجفانك وانت تنظرين الى الشرفة حيث القفص .

يخطر لي قبل ان اهبط الدرج ان اطل على ببغائك الذي آثر الصمت هو الاخر . حتى الببغاوات تحترم اذ تصر على الصمت عندما لا يجدي الكلام . الصمت موقف يا سيدتي ... والحزن موقف ... والموت نفسه موقف من الحياة .

اقترب من القفص فاجد الببغاء يغرق في بركة صغيرة من الدم وحشرجات خافتة تتردد في صدره . كيف اخترقه الرصاص وقد هدأت المعركة . ولماذا لم نسمعه انا وانت ، هل كان بامكاننا ان ننقذه فيما لو سمعنا ؟

الببغاء اذن هو الذي كان يفرغ كل تلك الاصوات ... وهو يحاول ان يعيد آخر عبارة له فلا يقدر . اتحسسه ، ليس فيه جرح او ثقب او اي اثر لرصاصة ما . الدم يتدفق من منقاره مع الكلام . هل انتحر مثلا : وهل تعرف الطيور الانتحار ؟ خاطر غريب لمع في ذهني عندما تعثر اناملي على قطعة زجاج حادة تختلط بالدم الذي بدا يتخثر ... وبالصوت الذي بدا منقطعا مع عبارة محتضرة (لكن الحقيقة لا تموت) .

من اين سمع الببغاء هذه العبارة ؟ لم يعد يهم ... مادام الببغاء يموت . ارتد نحوك ... يا سيدة الحزن والصمت . اريد ان اتأكد انك تسمعين فأسمعك تقولين ولكن الحقيقة لا تموت ... الحقيقة لا ... الحق ...

وتضيع الحروف

وأضيع مع اخر شعاع لها يموت .

دمشق في ١٩٨٥/٦/١٠

★ ★ ★

يصدر قريباً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

تفسير الاحلام

بحث في سيكولوجية الاعماق

سلسلة الدراسات النفسية « ١٦ »

ترجمة	تاليف
وجيه اسعد	بيير داكو

* * *

السياسة والمساواة الإجتماعية

« تحليل مقارن »

ترجمة	تاليف
رفيق جبور	روبرت و. جاكمان

* * *

آفاق المعرفة

الرواية الاجتماعية
في الأدب المغربي المعاصر
«زفزاف نموذجاً»

محمد عزام

اللغة والشعر

عدنان بن ذريل

مقابلات

جورج أمادو
في حوار صريح

ترجمة وتقديم:
كمال فوزي الشرابي

متابعات

السياسة وأدبها
في الجاهلية

خليل الموسى

الرواية الاجتماعية
في الأدب المغربي المعاصر
« زفزاف نموذجاً »

محمد عزام

تعرضت الرواية المغربية المعاصرة لاوضاع المجتمع، فصورت الفقر والجهل والتخلف والفساد ، ورصدت بعض مظاهر التجديد في الحياة الاجتماعية . ولقد استأثرت الرواية الاجتماعية بالكم الروائي الاوفر بعد الاستقلال ، حيث اصبحت الحاجة ماسة الى البناء الاجتماعي على كافة الاصعدة . وتراوحت بين الدعوة الى تهذيب الاخلاق واصلاح المجتمع عن طريق نقد العادات المستهجنة (الرحلة المراكشية ، الماضي البسيط) ، وتصوير شرائح البورجوازية الصغيرة الصاعدة في سعيها المحموم الى التملك ، وانتهازيتها السافرة (الطيبون) ، وعرض وضع البروليتاريا المسحوقة في اقاصي جبال الاطلس حيث يقضي الشباب ايامهم في البطالة والخمرة وملاحقة الفتيات (المفتريون)، والوعي الشقي لواقع القهر والقمع (زمن بين الولادة والحلم) ، او التعامل مع هذا الواقع من موقع اللا

مبالاة (المراة والوردة ــ ارصفة وجدران) . وهذا يظهر ان موقف الروائيين المغاربة يترواح بين الالتزام الواعي بقضايا مجتمعهم ، بنسب متفاوتة ، وبين الهروب من مواجهة مشكلات الواقع وقضاياه الى رحاب الحب ، او الغرب ، او الجنس ، او الخمرة ، كحل لازمتهم الفردية ه والواقع ان هذين الموقفين المتناقضين ، موقف الالتزام ، وموقف اللا مسؤولية انما يعكسان الرؤية الطبقية لهؤلاء الكتاب ، وهي رؤية بورجوازية الانتماء ، ولكنها قد تهبط في الموقع الى ادنى درجات البورجوازية فتصعد الرؤية الى اقصى حدود الالتزام ، وعلى العكس ، فكلما « ارتفع » الموقع الطبقي « تدنى » الالتزام او تبدل حسب الموقع.

ولقد بدات الرواية الاجتماعية في المغرب بـ (الرحلة المراكشية) ١٩٣٤ (١) لمحمد بن عبد الله المؤقت الذي سلك فيها طريقة المويلحي في (حديث عيسى بن هشام) ، فجرد من نفسه شخصا غريبا ، جواب آفاق ، يعتزم السفر الى المغرب ، فيلتقي بالشيخ عبد الهادي ، ويترافقان ، وعندما يصلان الى ابواب مراكش يستطرد المؤلف في وصف جمالها ، وتعداد خيراتها ، وعادات اهلها . وتتعرض هذه العادات لتيار من النقد الديني والاجتماعي (فصول : واجب الحكومة نحو الموظفين ، حكم الذبيحة عند اهل الكتاب ، حكم الرقص في حالة الذكر ، حكم الاخذ بعادات الكفار) ويصل الامر به الى نقد البرجوازية المشايعة للاستعمار لانها ، في نظره ، تعيق التقدم : « واذا صارت الحكومة تتخذ من الجهال رؤساء وحكاما ونوابا يفعلون ما شاءوا ، ويتركون ماشاءوا، لا يبالون بهتك اعراضهم من شدة الطمع،فلترقب الضعف والوهن يسري في مملكتها » .

واذا كان هم المؤلف هو اصلاح المجتمع عن طريق تهذيب الاخلاق ونقد التقاليد المذمومة ، فان البناء القصصي فيها لا يمكن اعتباره الا

(١) نشرت بعض فصولها في جريدة (السعادة) سنة ١٩٣٤ ، وتاخر جمعها في كتاب حتى عـام ١٣٥١ هـ .

مقالات دينية ، لا رواية ، وليست الرحلة فيها الا مناسبة تتيح الحديث عن مثل هذه الموضوعات ، بتقريرية وتعليمية ، اضافة الى الاسلوب المسجوع . ولذلك تظل اهمية هذه القصة تاريخية في كونها تمثل مرحلة اولى من مراحل النشوء القصصي في المغرب .

ويبدو ان القطيعة كانت طويلة بين (الرحلة المراكشية) كمحاولة اولى في النقد الروائي الاجتماعي وبين الرواية الاجتماعية المغربيةالحديثة التي بدات مع السبعينات . وقد كان المفروض ان تتطور تلك المحاولة عبر الخمسين عاما ، ولكن الرواية الاجتماعية المغربية المعاصرة تأخرت حتى مطلع السبعينات حيث ولدت تامة التكوين على مستويي الرؤيا الفكرية والبناء الفني . ولعل سبب هذا الانقطاع كامن في تخلف الحياة الاجتماعية ، والانشغال بالكفاح الوطني ، فلم يكن يتوفر للادباء الالتفات الى القضايا الاجتماعية والوطن يحترق . لذلك جاءت الرواية الاجتماعية مرحلة تالية للرواية الوطنية ، وتجاوزا لها في الوقت ذاته

واول رواية اجتماعية جديدة هي (المراة والوردة) ١٩٧٠ لمحمد زفزاف (١) ، وهي رواية وسيرة ذاتية ، والبطل فيها هارب من واقع السيطرة والاستغلال في مغرب السبعينات ، ليعيش في وهم رومانسي في عالم الغرب العجيب . فيقيم في شاطىء « اسباني » في وطنه ، او بالاحرى في مدينة مغربية استولت عليها اسبانيا وحولتها الى ثغر سياحي . ويحاول الكاتب تقديم تصور ذاتي ، من هذا الموقع ، عن اوربا الساحرة ذات العالم الرائع ، عالم المغامرة والحرية والتغيير ، فيقضي اربع سنوات دون عمل « يأكل ، ويشرب ، ويرتدي افخر الثياب، وينكح اجمل النساء » . وعن طريق الحصول على ورقة خبز في السوق

---

(١) من مواليد ١٩٤٣ . مدرس لغة عربيــة . روائي وقاص ، له : ارصفة وجــدران (رواية) ، قبور في الماء (رواية) ، حوار في ليل متاخر (قصص) ، بيوت واطئة (قصص) ، الافوى (قصص) .

الاوربية المشتركة يستطيع ان يتجول في اوربا كلها مع ما يشاء من الجواهر والمخدرات .

ويبدو ان الخطأ الذي وقع فيه « مثقفونا » العرب حين اتصلوا بالحضارة الغربية في بدء النهضة قد وقع فيه « مثقفونا » اليوم ، حين لم ير اولئك وهؤلاء اوربا الا من خلال فروج ساقطاتها ، ولم يبحثوا فيها الا عما يفرغ مكبوتاتهم الجنسية ، وبدلا من ان تكون عملية المثاقفة علمانية بالدرجة الاولى ، فانها تتحول عندهم الى عملية مجامعة. وينضم الشاب العربي المغترب الى بروليتاريا المجتمع الاوربي ، فيمارس مهنا عديدة اقلها السمسرة وتهريب البضائع والنقود والمخدرات . واذا كانت هذه هي احلام بعض « مثقفي » العالم الثالث الذين يرغبون في تجاوز هوة تخلف بدائهم الى الانتماء الحضاري الاوربي فان الرواسب النفسية للتخلف تظل اغلالا تعيق تحررهم ، ويسقطون بين المنزلتين ، ويصبح واحدهم « فهلويا » لا فرق بينه وبين اي انتهازي خارج من رحم الطبقات الفقيرة او الغنية . ويبدو الابداع الذي يحاول الكاتب ان ينشيء عن طريقه علاقة تناقض مع الواقع ، من اجل خلق عزلة خاصة تتسامى عن الواقع الذي لا يراه مقبولا ، يصبح مهربا كغاب الرومانسيين ، او برج البرناسيين ، ومؤشرا على اخفاق « المثقفين » في تحمل مسؤولياتهم التاريخية . ان « الوعي الشقي » الذي يمتلكه المثقف ، والظروف القاهرة التي تبدو احيانا اقوى من الانسان ، يضعان المثقف امام اختيار صعب ؛ فهو اما ان يتخلى عن وعيه ، وينكص عن ممارسته ، فينسحب في رحلتي الزمان والمكان ، الى اعماق الذات حيث يلعق جراح المرارة والاحباط ، او يستبدل الوعي بالجنس والخمرة كتعويض عن مطامح الممكن . ولقد كانت الظروف صعبة في مغرب الستينات ، حيث جوبه المثقفون بـ « مثقفين » معترضين خارجين من رحم البورجوازية الكبيرة، ومنضوين تحت لواء تنظيم ممالىء ، مثل دور المعارضة فترة قصيرة ليجمع بعض الاصوات ، ثم احتوى ليعود الى سيرته الاولى في عزف لحنه الابدي

ان فشل الطبقة الوسطى في تسلم السلطة سنة ١٩٦٠ ، وقبل حالة الاستثناء ١٩٦٥ وبعدها ، كان يعني بوضوح انه لم يعد في امكان هذه الطبقة حسب ظروفها الحالية تحقيق شيء ما ما دامت قد عجزت عمليا عن تفجير التناقض الايديولوجي ، وبالتالي احداث قطيعة بين اختياراتها واختيارات السلطة . ان حالة الارهاب غير المعلنة التي تلت اقرار حالة الاستثناء . قد خلقت جوا من الغموض بلغ حده الاقصى سنة ١٩٧٠ وبالضبط عندما ظهر تحرك سياسي واسع النطاق من جانب السلطة لاحتواء « المعارضة » الخائرة عمليا ، بعد ان اتضحت ميولاتها الانحرافية التي تعبر عن وضعها اليائس من احداث اي تغيير جذري داخل الاطار الحالي ، من جهة ، وعن حالة الذعر من تصاعد قوى وطنية جديدة ذات اختيارات اكثر ثورية من جهة اخرى ، وهكذا بدات على المستوى الايديولوجي علامات « الوعي الشقي » في الظهور على شكل اهتمامات ذاتية لتحقيق آلية الانتكاس في الرؤية ، والنكوص في الممارسة . (١)

فنيا تبدو (المراة والوردة) ترجيعا نفسيا لشخصيات شعورية ، وتصويرا لاجواء مشحونة بالقلق والتوتر : حيث البطل بلا بطولة ، مع انه يمد ظله على المساحة النفسية للشخوص جميعا ، نحن لا نتعرف على الآخرين الا من خلاله . قد زاوج الكاتب بين ضميري المتكلم والغائب في نطاق تنوع الاساليب ، ومع ان ضمير المتكلم كان يجر الكاتب الى كرسي الاعتراف ، وان البطل كثيرا ما يعكس ملامح الكاتب فان الخاص فيها يندغم في العام لتصبح تعبيرا عن معاناة نفسية لجيل معين في مرحلة معينة . وقد امتازت لغة الكاتب بالليونة ، والطلاقة ، والنزوع الى آفاق المجاز (المصابيح المدلاة كبرتقالات في حديقة اسطورية ،

(١) — ابراهيم الخطيب — المراة والوردة : الواقع والايديولوجية — اقلام — نوفمبر ١٩٧٢

والضحكة التي سقطت في اذنه كحجرة سقطت في بركة ماء ، والرجل المستلقي كشجرة مقطوعة) .

وزفزاف متاثرة بكافكا في التقنية الروائية ، فبالاضافة الى استخدامه الحكائية ، والكلاسيكية ، فانه يستمد من كافكا طريقة التسلل الى اعماق الوجدان الانساني عن طريق التلوين الشعوري والتضخيم الحدني كي يتسنى له الاطلال على متاهات نفسية (١) فالبطل يتصور احيانا ان كل الناس قرود لانهم لا يستطيعون ان يفهموا بعضهم البعض الا بالحركات ، وحينا آخر يراهم « حشرات تدخل ، تدفع عربات صغيرة ، ذات سلال معدنية ، تملأ السلال وتمر قرب الفتاة الرابضة وراء آلتها الحاسبة » ويرى اذني (آلان) « سمكة تضرب بذيلها ماء النهر العكر فيطير في الهواء » . وهذا التحول يتم في الاتجاه السلبي فيفقد الناس القدرة على التفاهم والحرية والمرونة والذكاء ، ويتمزق البطل بين عالمين ، عالمه الهارب منه وعالم اوربا الساحرة حيث « وجدت ذاتي في اوربا ، وعشت مثلما يعيش الملوك والاباطرة » . ومع ذلك فان البطل يرى انه لا بد في النهاية من العودة الى الجذور ، الى عدن افضل : « ابتعد عن هؤلاء ، انهن مجرد مريضات : اما الآخرون فهم لصوص ، اصعد الى غرفتك وشوف لك اصدقاء من ابناء عمومتك » .

كما استخدم الكاتب ايضا طريقة « جيمس جويس » في تعامله مع اللغة اشتقاقا وتوليدا ومزجا وذلك في تلاعبه بالفاظ دون كيخوته ، وجنة عدن مثلا . واستخدم تقنية الحلم التي تهدف الى ازاحة الستار عن منطقة اللاشعور في شخصية البطل كما وصفه في المراة البدينة التي تحرس الازهار « لو أتيح لي ، المراة البدينة هي زوجتي ، والازهار

(١) احمد اليابوري – قراءة جديدة في المراة والوردة – المحرر الثقافي – ١٧ يونيو ١٩٧٩

المتفتحة في اولادي » ويعكس هذا الحلم رغبة في الدفء العائلـي ، والاستقرار والاستمرار عبر الابناء ، ورغبة في لتكيف داخل الاطـار الاجتماعي بعد قلق الاضطراب والتمرد والضياع ، كما يتجلى الحلم في مشهد البعث الذي يتخيله بعد مغامرة الجنس والتهريب ، ويمثل يقظة الضمير الديني لدى البطل ، ومعادل نفسي لوقع الاباحية الذي يلفحياته كلها . واحيانا تتخذ الثنائية ، الاباحـي / والديني شكل مواعـظ اخلاقية كموقفه من المخدرات التي يتاجر بها « اقول لك حقيقة واحدة : انه الكيف الذي سيودي بهذه الامة ، اصبح الشعـب كله يتعاطـاه لينمي همومه الكبرى والصغرى » .

لقد ارادت (المراة والوردة) أن تجمع الخاص والعام من خلال اظهار حياة كاتبها الشخصية ورؤيته الفكرية عن الواقع والممكن ، فرمزت المراة الى الجنس ، وارتبطت بالارض ، ورمزت الوردة الى المحبة والصفاء ، وجسدت النمو والتجديد في اللاشعور الجماعي : « لمـاذا لا اصير . . لا احقد ولا افكر ولا اتالم ولكن اضوع عطرا دائما » .

وهو يرد الى الجنس كل شيء ، وكلنما هو جذر اساسي في كتاباته على طريقة لورنس الذي كان يقول « ديانتي الكبرى هي الايمان بان الدم واللحم احكـم من العقل ، فقد تخطـيء عقولنا ، ولكن ما تشعر به دماؤنا وتعتقده وتعبر عنه صادقا دائما » . فالعســس الاسبان لايحرسـون شواطيء السباحة الا لتصيد الفتيات ، وكل هم الاساتذة المناوبة ان يأخذوا لطالبات الى غرفهم مقابل ضمان نجاحهن . وان البطل ليرى سمفونية الجنس في كل شيء : في منافسـة طلبة الدكتوراه ، ولـدى الاسماك والحشرات . ولذلك تبدو الفاظـه احيانا جارحـة للحياء التقليدي « دخلت عارية من المطبخ . . رأيت كل شيء ، ورات كل شيء، كنت عاريا ، فرات كل شيء ، امسكتـا انفاسنا ، وتبادلنا بعـض العواطف » .

وتظل (المراة والوردة) رواية ذات طعم خاص ، ونكهة حريفة ، بخصوصيتها الحكائية ، وتدفقها الشعري والشعوري .

★ ★ ★

في روايته الثانية (ارصفة وجدران) ١٩٧٤ يكتب محمد زفزاف من المغرب ، من داخل مقهى يتصيد فيه الفتيات ، ويلاحق بأنظاره وافكاره ارداف النساء ، ويغرق في الجنس والخمرة . ويبدو الشبه كبيرا بين بطلي روايتيه ، ما داما ينطلقان من موقع العبثية والوجدانية بمعناها الحياتي لا الفلسفي :.

ـ اية دجاجة هذه ايها الثعلب ؟

ـ لا شيء ، امراة ساذجة كانت جارتي سابقا .

ـ يبدو ان الثعلب نتف الريش

ـ بل ومصمص العظام .

وضحكا . و (بو مهدي) بطل هذه الرواية طالب جامعي يحكي ذكرياته وعلاقاته الجنسية . وهو وسالم وصالح ، ضحايا مجتمع استهلاكي يعاني فيه القطاع الاكبر من الانحدار والخذلان . فيمارسون الجنس كتعويض عن العلاقات الصحية ، وكهروب من واقع لا يرضون عنه.وهم يخونون زوجاتهم في مجتمع انعدمت فيه كل القيم،واصبحت المراة مصدرا للذة فحسب ، ولم يعد لها صوت يتسامى ، بل هي ساقطة ، فـ (ليلى) المعلمة تخون زوجها بعد أن وجدت الزواج قيدا يضطرها الى ممارسة علاقات شاذة . و (نانسي) الطالبة الجامعية تخون مبادئها التقدمية فتتخذ منها جواز مرور يتيح لها الاباحية الجنسية . وباقي الابطال عبثيون ، انفصاميون ، يؤكدون الاستلاب المتنامي ، والاحباطات التي تواجه الجيل الجديد الذي يجري لاهثا وراء قشور حضارة الغرب ، مفتونا بممارساته السلبية المتمثلة في الجنس والخمرة والسلوك المجاني الذي لا يتعدى الى المساهمة في

الابداع الحضاري . والبطل هنا ليس اكثر من شاب مراهق ينظر الى العالم من خلال نصفه الاسفل ، وينحصر كل همه في تفريغ مكبوتاته الجنسية ، ويرى ان المرأة ليست اكثر من بؤرة للصديد ، وهو نموذج الشاب البورجوازي ، الاناني ، الشرس ، الذي يريد ابتلاع كل شيء والاستيلاء على كل شيء ، ما دامت طبقته البورجوازية الصاعدة تتابع حقنه بافكارها الوصولية ، وتغذيته بقيمها الانتهازية . وانشغاله بذاته ولذاته ، وبعده عن الوسط الطلابي والعلمي جعل منه شخصية فقدت حس الاتجاه ، وضاعت في زحمة التيار دون ان تمتلك الوعي كسلاح او امتياز ، فهو لا يشارك في مظاهرة طلابية ، ولا يحضر الى الجامعة الا نادرا ، بسبب انشغاله بحياته الخاصة بين المقهى والشقة الخاصة والشارع . وشخصيته هذه انما تكشف عن اهتمامات شريحة من البورجوازية الصغيرة التي تعيش ممارساتها الخاطئة منكفئة على ذاتها في عالمها المهترىء الذي « ما احوجه الى تغيير » ، و « ولكنه لا يريد ان يتغير » ، لان البطل لا يواجهه بجرأة وثبات ، وانما يتهرب معتذرا بقوله « لا املك شيئا من الجرأة والصمود » . ويبدو ان البطل يعاني من الانفصام المدمر بين الواقع والمثال ، ولكنه يتعلل بان الظروف اقوى منه ، ولم يخطر بباله أن التمرد الفردي زوبعة في فنجان . ولذلك بدأ في البحث عن وسائل تعويضية لحل ازمته النفسية ، ولكنها جميعا لم تفلح في خلاصه ، لانه في الاصل بلا ازمة ، ما دام متصالحا مع الواقع عبر ممارساته اليومية .

ولقد جرب المطالعة فاخفقت في انقاذه ، وانتهى الى انها « لا تفيد ، ولا تعني شيئا » ، وانها سلاح فاسد لا يصلح لخوض معركة ضد الواقع .

وجرب الروابط العائلية فاخفقت هي الاخرى في تشكيل وعيه الفكري وربطه بالوعي الاجتماعي ، واصبحت خلفية سيئة تزيد في تعقيده وهروبه ، فامه كانت تحتقر اباه ، وتعيره باستمرار ، وهو يعتقد ان

امه لا تصلح لعطفه ، لانها لاتعجبه بامومتها البـاردة المجانية . وقد تحول البيت الى جحيم لا يطاق ، لذلك لم يكن يأتيه الا بعد ان يتعب او يجوع . واصبحت علاقته باسرته علاقة نفعية عندما اعتبر البيت مجرد فندق ومطعم ، واستحال اندماجه في وسطه العائلي ، فوجد في « الارصفة والجدران » بديلا عن هناء البيت وامان الاسرة ؛ واستقبله الشارع مفتوح الذراعين « كالام الرحيمة » . ومع ان الشارع هو الوجه الحقيقي للمجتمع ، وانه يمكن ان يتخذ لدى البطل ابعادا اعمق في الاندماج بالاخرين ، والخروج من الذات المتضخمة لولوج قضية اكبر؛ فانه لم يكن يعني عند « البطل » غير مسرح (كراكوز) ينسى التناقضات بدلا من ان يشحنها ويفجرها ، وهو لا يعني عنـده سوى شيئين : المقهى والشقة الخاصة . اما المقهى فمن اجل قتل الوقت ، واغراق الملل بكؤوس الخمرة ، وبدلا من ان يكون المقهى ثقبا يطل منه البطل على العالم ، ويكشف له عن التناقضات الاجتماعية ، فانه يصبح ميدانا للمغامرات الجنسية ، ومكانا يرصد منه ارداف النساء اللواتي ينتهين في الشقة الخاصة : شقة سالم حيث الخمرة والجنس دواء وسكينة وطائر سحري يحمل الابطال الى عوالم الاحلام والتعويض . ومع ذلك فان الجنس يسقط ايضا كحل لازمته وازمة جيله فيردد « ما اشقاك يا سالم ، امك تتعفن . وانت هنا تتعفن في الاوساخ واللاتنظيم . تعتقد ان الشرب والعاهرات والرسم شفاؤك ، ابدا ، لا » . وسبب سقوط هذا الحل هو ان تجربتهم الجنسية لم تكن تتعدى العلاقات المشبوهة لترتفع الى آفاق التضحية السامية في الحب النبيل ، وانهم لم يخرجوا من دائرتهم الملزومة الى دائرة اكبر ذات نوعية تختلف . ولم تكن ليلى المعلمة والمطلقة اكثر ، عنده،من عاهرة تؤمن له الاتصال الجنسي الدافيء، كما لم تكن ليلى الطالبة بافضل من تلك ، لذا سماها بتسمية واحدة . وعنده ان « لا ثقة في النساء » ؛ ولا فرق بين ليلى وليلى ، ولا بين هاتين ونانسي ؛ لان المفاضلة تنصب عنده على المؤهلات الجسدية والجنسية لا النفسية او الثقافية . ولم يتخذ الجنس عنده بعدا حضاريا كما هي الحال في (موسم الهجرة الى الشمال) حيث استغل الطيب الصالح

القوى الجنسية لبطله كسلاح للانتقام السياسي ، كما لم يتجاوز الجنس كمعطى مباشر الى دلالات رمزية كما هي الحال في (الغربة) حيث جعل عبد الله العروي من مارية رمزا للاستغلال الاوربي للعالم الثالث .

وهكذا سقطت حلول الثقافة والاسرة والجنس ، كما سقط حل الفن كمنقذ للبطل من ازمته ، لان موقعه الطبقي قد حدد وعيه ورؤاه ، فاعتبر الفن « تجربة منبعها السماء » ! واسقط رسالة الادب الانسانية ومسؤوليته التاريخية في التثوير والتغيير ، وهي غاية ما يهدف اليه العرف البورجوازي الذي لا يرى في الادب غير الامتاع والمؤانسة .

كذلك يخفق الدين في خلاصة ، ما دامت « صومعة المسجد تختفي وراء دخان معمل مجاور » . وهكذا يظل البطل انسان اليوم ، وممثل شريحة من مثقفي الجيل ، خاويا من كل انتماء او عقيدة اجتماعية كانت او دينية او سياسية ، ودون موقف فكري او رؤيا حياتية . يحيا حياته البوهيمية عائما على سطح المجتمع وهامش الاحداث ، دون ان يتعرف على قضايا مجتمعه او مشكلات امته ، وهذا ما ترغبه البورجوازية،لتحييد الثقافة الجديدة على الاقل ان لم تستطع احتواءها.

ومن حيث التقنية الفنية فان الحكائية السردية المباشرة اهم سمات هذا العمل الفني ، فلا يحتاج معها القارىء الى تفسير الرموز او تحليل الشخصيات ، وانما يتلذذ مباشرة بمغامرات البطل في هذا العالم المتدفق . وبقدر ما نجحت هذه الرواية في تجسيم الحياة الخاصة جدا لنموذج من الشباب المغربي الضائع في خضم اليأس والانحراف والرتابة والاغتراب ، فشلت في تصوير مجتمع مقهور ، وفي استشراف مستقبل افضل والتبشير به .

★ ★ ★

اللغة والشعر

عدنان بن ذريل

— ١ —

اللغة العربية لغة البيان، والاعجاز، عاشت، وترعرعت في هذه المنطقة من العالم المطلة على البحر الابيض المتوسط، وغيره من بحار القارات، في البلاد العربية التي شهدت بزوغ الحضارات، ورسالات الاديان السماوية، كماشهدت بزوغ الفلسفةاليونانية، وتطورها في الساحلين السوري، والمصري القديمين، وعملت على ترجمتها الى العربية، والتي بدورها نقلتها الى الغربيين المحدثين.

هذه الظروف الجغرافية، والتاريخية، والحضارية اتاحت للغة العربية فرص الازدهار، والتطور، ووفرت لها من يعمل على ضبطها، واغنائها، فضبطت معجميتها، كما ضبط صرفها، ونحوها، وبلاغتها، وتعد هذه القرون السحيقة من مقاليتها لعوادي الزمن، ها نحن اليوم نتسلمها بهية، قوية، ناهضة، تواكب الحياة المتجددة، صامدة ابدا لتحديات العصر الحديث المختلفة.

المعجمية العربية دقيقة ، وواسعة ، ونظام تصريفها من أقوى انظمة التصريف في العالم ، وأغناها ، تقوم كلماتها على (الجــذر الثلاثي) ، وتحتمل حروفها في هذا الجذر حركات الضم ، والفتــح ، والكســر ، والسكون ، كما تحتمل المد ، والشدة ، والادغــام ، والتنوين ، مــع تساندها دائما وابدا مع الاعراب في حمل المقاصد ، وتأديتها . .

خذ مثلا مادة (فهم) ، تجدها تصير من فَهِم بفتح الفاء للمبني للمعلوم ، الى فُهِم بضم الفاء المبني للمجهول ، ومن تفاهم للمشارك(٣) المبني للمعلوم ، الى تفوهم للمشارك المبني للمجهول ، كما تجد أن فاعل فهم فاهم ؛ وفاعل تفاهم متفاهم ؛ وفاعل تفهم للمطاوع(٤) متفهــم ، ومفعولاتها : مفهوم ، ومتفاهم فيه ، ومتفهم ، ومصادرها : الفهم ، والتفاهم ، والتفهم ، والمفهومية الخ . . .

لقد ظلت الموازين الاشتقاقيــة ، والصرفية ، وحركاتها في اللغــة العربية تتسـاند مع الاعراب ، وحركاته ، مثل يفهمون المرفوعــة تصبح لم ولن يفهموا الجمع المنصوب والمجزوم ؛ ولم ولن يفهما للمثنى المنصوب والمجزوم ، والتفاهمون ، والمتفهمون المرفوعتان تصيران الى المتفاهمين ، والمتفهمين للنصب ، والجر فتتبدل حركـات الاشتقاق والتصريف ، وايضا حركات الاعراب مع تبدل وظيفة الكلمة في الجملة المقولة ، ممــا يدل على عمق (الوظيفة الصوتية) في اللغة العربية ، ودقتها كافة . .

والاسناد هو الربط الدلالي بين اجزاء الكلام ، اي اقامة نسبة حكمية بين الكلمات في الاستهلاك اللغوي ، ويعرّف (الكلام) عادة بانه القول المفيد ؛ كما تعرّف (الفائدة) بالاسناد ، اي اقامته هذه النسبة الحكمية ، والمتكلم هو الذي يقيم الاسناد ، كما انه هو الذي يقيم الاعراب للدلالة على مقاصده ، وهذه الميزات تعود الى حس العربي للواقع ، وايثاره للايجاز ، والوضوح فيه .

ويقول الزمخشري يعرّف (الكلام) ، انه : ـ ما ركب من كلمتين ، اسندت أحداهما الى الاخرى ـ ، ويقول ابن مالك :

كلامنا لفظ مفيد كاستقم   اسم وفعل ثم حرف الكلم

و (الاسم) يسند ، ويسند اليه ، لانه يقع تارة فاعلا لفعل ، نحو : جاء المعلم ، ونشط الدرس ، كما انه يقع تارة اخرى مبتدا ، نحو : المعلم بيننا ، ودرسه شيق ..

و (الفعل) يسند ، ولا يسند اليه ، لانه يعبر عن حدوث مترتب على فعل فاعل له ، نحو : المعلم جاء ، حيث ابتدات بالاسم ، المعلم ، واسندت اليه فعل المجيء .

و (الحرف) لا يسند ، ولا يسند اليه ، لانه لا يدل على ما يصح ان يستند اليه حكم ، فلا يقال مررت بالى ، ورايت عن ، وسمعت رب والى ما هناك ..

والواقعية العربية واقعية ذرائعية ، اي تخدم الحياة ، وما ايثار الايجاز ، او حب الوضوح غير اقتباس ذرائعية تركت إثرها في (البنية اللغوية) للغة العربية ، اي الهيكل الذي يقوم به الكلام العربي ، فاطاعت لها جملتين : اسمية ، وفعلية ، لحمل المقاصد ، لكل منهما قواعد استعمالها الدقيق ، ولونياتها الدلالية والاسلوبية في الكلام ..

قبل كل شيء ، الملاحظ على اللغة العربية ان اسنادها مباشر ، اي ان البنية اللغوية للجملتين الاسمية ، والفعلية ، تقوم بنفس اركانها ، دون الاعتماد على افعال مساعدة ، مثل فعل الوجوه (ايتر) ، أو الملك (أفوار) ، نحو : الولد نشيط للجملة الاسمية ، والتي يستعمل الفربيون من اجل اقامة الاسناد فيها فعل ايز ، أو اي ، الولد (هو) نشيط .

ولنقل مثل هذا بالنسبة للجملة الفعلية ، حيث تقوم حروف المعاني مقام الضمائر المنفصلة التي يستعملها الفربيون مع الافعال : جي ،

تو ، الـ للمفرد ، نو ، فو ، ايل للجمع ؛ وقديما نوه اللغويون بتقديم العرب حروف المعنى ، أو حروف المضارعة ، في اول الفعل لقوة عنايتهم بها ، نحو : افعل ، تفعل ، يفعل ، نفعل ، مما يمكن للضمائر ان تؤكده عند اللزوم ..

وذهب (ابن جني) الى ان اصل اللغات من الاصوات ، والمسموعات، ثم ولدت اللغات عن ذلك(٦) ، وهو يورد في ذلك راي الخليل ، وسيبويه، ثم يضيف اليهما ؛ قال الخليل : كانهم توهموا في صوت الجندب استطالة ، ومداً ، فقالوا صر ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا صرصر ..

ثم يقول ان سيبويه يرى في المصادر التي جاءت على (فعلان) انها تاتي للاضطراب، والحركة، نحو : غشيان، غليان، نقزان اي وثب(٨) ، ثم يذكر انه وجد في هذا الحديث اشياء كثيرة ، كالمصادر الرباعية المضعفة تاتي للتكرير ، نحو : الزعزعة ، والقلقلة ، كما ان صيغة (فعلى) في المصادر والصفات تاتي للسرعة ، نحو : امراة بشكى ، اي خفيفة ، ودابة حجزى، اي سريعة ..

ومن هذا القبيل اخيرا ، ما ذهب اليه بعض اللغويين القدامى من القول بمناسبة الحروف لمانيها ، اي كون الحرف يدل على المعنى ، اذ يرى (ابن جني) ان العرب جعلوا الصاد في صعد ، لانها أقوى ، كما جعلوا السين في سعد لضعفها ، الصعود في الجبل او الحائط يشاهد بالحس ، في حين صعود الجد لا يشاهد بالحس(١٠) .

كما يرى ان ازدحام الدال، والتاء، والطاء، والراء، واللام، والنون اذا مازجتهن (الفاء) على التقدم او التاخير ، فاكثر احوالها ، ومجموع معانيها انها للوهن ، والضعف ، ونحوهما ، كما في تالف ، ودالف ، ودنف ، وفاتر وغيرها ، ثم يتحدث عن القيمة التعبيرية للحرف ، اذا وقع في اول الكلمة ، او وسطها ، او اخرها(١١)

وفي العصر الحديث قال بالمناسبة الطبيعية بين الحروف ومعانيها عبد الله العلايلي ، وزكي الارسوزي وغيرهما ، ويربط زكي الارسوزي القيمة البيانية للحرف بمنظومة الكلمة الصوتية ، لان بعض الحروف في نظره تقوم بمثابة نبرة الايقاع في تعيين معنى الكلمة ، ويفي الحرف الاول على الغالب بهذه الوظيفة(١٢) ..

وباختصار ، اللغة العربية لغة وظيفية ، سياقية ، ذات مرونة في اشتقاقها ، وتصريفها ، تستند الى الاعراب ، واسنادها مباشر ، وبنيتها اللغوية ذات شكلين اساسيين متساويين في القيمة ، الجملة الاسمية والجملة الفعلية تخدمان ذرائعية الحياة ، والواقع كافة .

– ٢ –

نصل الان الى الصلات التي بين اللغة والشعر كما نجدها في التراث العربي ، الفكري ، والنقدي ، والذي كما هو معروف ، غلبت عليه المعالجة الفلسفية ، المنطقية والنفسية للشعر ، وتمييزها الارسطاليسي بين الاقاويل من اساس منطقي ، اي(١٣) كون بعضها للبرهان ، ديمونستراتيف ، وهي التي للمحاكمة المنطقية ، والقياس المنطقي وتعود الى العقل ، وبعضها الاخر للاقناع ، بيرسيازيف ، وهي التي للخطابة والجدل ، وتقوم على الخيال ..

يقول الفارابي في احصاء العلوم : ـ الاقاويل الشعرية هي التي تركب من اشياء شأنها ان تخيل في الامر الذي فيه المخاطبة ، حالا ما ، او شيئا افضل او اخس ، وذلك اما جمالا او قبحا ، او جلالة ، او هوانا(١٤) ..

حيث يؤكد الفارابي على (التخييل) في جهة الجمال او القبح ، الجلال او الهوان ، ويقول ايضا في جوامع الشعر :

ــ قوام الشعر وجوهره عند القدماء ، هو ان يكون قولا مؤلفا مما يحكي الامر ، وان يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في ازمنة متساوية ، واعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة ، وعلم الاشياء التي تكون فيها المحاكاة ، واصغرها هو الوزن(١٥) .

حيث يؤكد على (المحاكاة) ، وكانت كما سنرى لا تتنافى مع (التخييل) ، ثم على الايقاع ، ويقول في نفس المصدر :

ــ ان الجمهور ، وكثيرا من الشعراء انما يرون ان القول شعر متى كان موزونا ، مقسوما بأجزاء ينطق بها في ازمنة متساوية(١٦) .. ثم يقول : ــ ان العرب من العناية بنهاية الابيات التي في الشعر اكثر مما لكثير من الامم التي عرفنا اشعارهم(١٧) .

حيث ، في المقابل ، يؤكد على (الوزن) ، وينوه بالقافية العربية ، ويقول ابن سينا :

ــ لا يتم الشعر الا بمقدمات مخيلة ، ووزن ذي ايقاع متناسب ، ليكون اسرع تأثيرا في النفوس ، لميل النفوس الى المتزنات ، والمنتظمات التركيب(١٨) .

حيث يستعمل مصطلح (مقدمات) ، ويقصد ادلة قياسية(١٩) ، هي مخيلة ، ثم يؤكد على التخييل ، والايقاع ، ويقول ايضا :

ــ الشعر كلام مخيل ، مؤلف من اقوال مخيلة ، ذوات ايقاعات متفقة ، متساوية ، متكررة على وزنها ، متشابهة حروف الخواتيم(٢٠) .

ثم يشرح ذلك فيقول : ــ وقولنا (من اقوال مخيلة) يصل بينه وبين الاقاويل العرفانية التصديقية والتصورية ، وقولنا (ذوات ايقاعات متفقة) ليكون فرقا بينه وبين النثر ، وقولنا (متكررة) ليكون فرقا بين المصراع والبيت ، وقولنا (متساوية) ليكون فرقا بين الشعر وبين النظم

يؤخذ من جزئين مختلفين ، وقولنا (متشابهة الخواتيم) ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى ، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى(٢١)

هنا أيضا المعالجة منطقية ونفسية ، اذ الشعر قول اقناعي مثل الاقاويل العرفانية الاخرى الخطابية الجدلية ، الا انه مخيل ، اي ان ابن سينا يؤكد على التخييل ، ثم الايقاع فيه ..

يضاف الى ذلك اننا نجد عند ابن سينا تنويها بأن (المحاكاة) مماثلة وانها تضم التخييل ، اذ يقول في كتابه الشعر :

ــ المحاكيات ثلاثة : تشبيه ، واستعارة ، وتركيب(٢٢) . ــ ، ثم يشرح ذلك بان المحاكاة بفعل كونها ايراد مثل الشيء وليس الشيء نفسه ، لا بد ان تكون اما على سبيل تشبيه الشيء بغيره ، او على سبيل ابداله بغيره ، كما في المجاز والاستعارة ، او على سبيل التركيب منهما ..

كما اننا ايضا نجد عند ابن سينا ماكان يذهب اليه ارسطاليس(٢٣) ، من القول بمجارية التشبيه ، وان الاستعارات ، والمجازات اليق بالشعر منها بالنثر ، قال :

ــ التشبيه يجري مجرى الاستعارة ، فاما اصله فهو الشعر(٢٤) . ــ كما يقول : ــ ان استعمال الاستعارات والمجازات في الاقوال الموزونة اليق من استعمالها في الاقوال المنثورة ، ومناسبتها للكلام النثري المرسل اقل من مناسبتها للشعر(٢٥) . .

واما النقاد العرب ، فمعظمهم ربطوا الشعر ، وجماله بالبلاغة ، واسرارها ، كما نصوا على قيمة الوزن والقافية فيه ، وبعضهم فقط ارجع خاصية الشعر الى (التخييل) ، ناهيك بانهم كلهم طالبوا بالنقد المتخصص ، والناقد المتخصص ، فلا يترك امر الشعر للنكات اللغوية او العروضية ، او البلاغية وما شابه ذلك .

فابن طباطبا المتوفى في عام ٣٢٢ هـ . يعرّف الشعر بانه : ـ كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص بـه من النظم الذي ان عدل عن جهته مجته الاسماع ، وفسد على الذوق[٣٦].

وعيار الشعر في نظره اذن هو تناسب القصيدة في ذاتها مع ما وجدت له من غرض ، او حال ، اي ان المقياس الذي يقاس به الشعر عنـده مقياس فني بلاغي يهتم بلغة القصيدة ، وحروفها ، وقوافيها ، وبلاغتها، ومراعاتها مقتضى الحال . .

واما قدامة بن جعفر ، المتوفى عام ٣٣٧ هـ . فانه يعرّف الشعر بانه : ـ القول الموزون المقفى الدال على معنى[٣٨] ، والقيمة الشعرية بالتالي عنده هي في المادة الشعرية كما هو يقول ، وتناسبها ، اي حسن صياغة عناصره من لفظ ، ووزن ، وقافية ، ومعنى[٣٩] ..

وفي نظره لا يكفي في نقد الشعر تبين ما في القصيدة من لغة وغريب ، او وزن وعروض ، او معان ومقصودات ، وانما يقوم نقد الشعر على تمييز الجيد من الرديء ، والذي انصرف يتوسع فيه فنيا ، ونفسيا ، واخلاقيـا . .

واما حازم القرطاجي، المتوفى عام ٦٨٣ هـ . فان علم الشعر في نظره يدخل في الاطار الواسع لما يسمى بصناعة البلاغة ، او (علم البلاغة) ، وهو علم يحوي الشعر والخطابة كليهما ، وتندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع[٣٠] .

واللغويات وحدها في نقد الشعر لا تكفي ، ناهيك بان علم اللغـة ، في نظره يقوم على (الرواية) ، في حين يقوم علم الشعر على (الدراية) ، سواء من جهة مزاولة الشاعر للنظم ، او من جهة الطرق التي يسلكهـا الناقد الى نقد الشعر ، والمعرفة به[٣١]

واما خاصية الشعر في نظره ، فهي (التخييل) ، فلا تعتبر المادة في الشعر ، وانما ما يقع في المادة من تخييل(٣٢) . . وهو متميز عن الصدق والكذب ، ويتعلق بتحقيق هدف فني هو غاية الشعر من تخييل الحقائق ، والاحداث ، والامور(٣٣) .

وغاية الشعر في نهاية المطاف ، هي : ـ انهاض النفوس الى فعل شيء ، او طلبه ، او اعتقاده ، او التخلي عن طلبه ، او اعتقاده ، بما يخيل لها فيه من حسن او قبح ، او جلالة او خسة(٣٤) .

اي ، باختصار ان حازم القرطاجي يقتفي خطوات الفلاسفة ارسططاليس ، والفارابي ، وابن سينا ، ويجعل خاصية الشعر (التخييل) وغايته تأثيره في النفوس . .

ـ ٢ ـ

نصل الان الى اللسانيات الحديثة ، ومفهوم الشعر فيها ، فكيف عالج الالسنيون والاسلوبيون مسائل الصلات التي بين اللغة والشعر ؟!

قديما ، كانت (اللغة) بمثابة نظام ذي اساس انطولوجي ، اذ بنية اللغة شيء نفسي ، اجتماعي يقوم على التواضع ، فكلماتها اتفاقية ، الا انها تعكس سياقاتها ، والكلام بدوره يخضع لبنيته اللغوية ،ووظائفها.

واما (الشعر) فبعد ان كان شيئا علويا ، توحيه آلهة الشعر ، او شياطين عبقر ، اذا به اليوم يرد في الاساس الى (الوظيفة الشعرية) للغة على حد تعبير جاكبسون ، وصحبه ، والجديد اليوم بالتالي شيئان، فمن جهة هناك مكتسبات الالسنية والاسلوبية ، ومن جهة ثانية ، هناك مناحي الشعر الحديثة الواقعية والرمزية ، والسريالية كافة .

وحسب جاكبسون (الشعر) ثمرة الوظيفة الشعرية للغة ، اذ اللغة في نظره ذات وظائف عدة مرجعية ، وندائية ، وافهامية ، وتوصيلية ،

وشعرية، وما وراء لغوية تتعلق على التتالي برسالتها، والباث، والمتلقي، وقناة التوصيل ، والشعرية ، والسنن ومفروضاته(٣٥) . .

(الوظيفة الشعرية) هي التي تجعل الخطاب اللغوي هدفا في ذاته ، ولذاته ، فلا يعود وسيلة ايصال بلاغية فقط ، وانما يصبح رسالة هي غاية ذاتها . . والتحول بالتالي يصير من العناية بالمدلول الى العناية بالدال ، اي العناية بالكلمات ، والتراكيب ، والاساليب(٣٦) .

هذا التوظيف في نظر جاكبسون يعتمد على الايقاع ، والذي يسخر له عناصر الخطاب اللغوي ، ويتجلى في التماثلات اللغوية ، والمتوازيات من الجناسات والطباقات ، والتكرارات ، وكان جاكبسون يبالغ في قيمة الايقاع الشعري حتى اعتبره من طبيعة السنية(٣٧) .

ان الايقاع يحمل ما هو بالقوة الى الفعل ، فيحقق الشعر به غايته ، والمسالة مسالة بنيوية تتحكم بالمضمرات اللغوية ، وظهورها على السواء(٣٨) . . الخ . .

كل ذلك دفع جاكبسون الى التسوية بين (الشعرية) ، و (الادبية)، مما يظل محل نظر(٣٩) ، او بين الظاهرة الاسلوبية ، والوظيفة الشعرية للغة. . فالنص الادبي في نظره خطاب لغوي تغلبت فيه الوظيفة الشعرية، والاسلوب هو المنظم لبنية النص الادبي . .

وتطبيقا لهذه المفاهيم ، وهي في الاساس وصفية وبنيوية قام جاكبسون ، وصديقه ليفي شتراوس بتحليل قصيدة (الهررة) لبودلير ، واظهرا ما فيها من اقسام وتماثل ، ومتوازيات ، وتكرارات ، وايقاع اعتبراها هي ما تقوم به القصيدة كشعر على حد قولهما .

الا ان هذه التحليلات لم ترق العالم الالسني ، والاسلوبي (ريفاتير) فعارضها ، ورد عليها ، وذهب الى القول بأن الناحية الجمالية للشعر

تتركز على المتلقي ، وليس على الرسالة ، وان جاكبسون وصديقه شتراوس قد انتهيا من تحليلهما الى بناء مخادع للقصيدة الفائقة ، في حين الصحيح هو معرفة استجابة (القارىء) ، بل ان الاساسي في المسألة هو استجابة (القارىء) ، وليس بنية الشعر ، او ايقاعه ..

ثم جاء الناقد شولز ، فوجد أن نقد ريفاتير لا يكفي ، لانه بدلا من القصيدة الفائقة طالب ريفاتير بالقارىء الفائق ، في حين لا بد في نظر شولز من خبرة (الناقد) الذي يحيط بعناصر الايصال كافة ، اي الرسالة ، والبث ، والمتلقي ، والسنن ، والقناة الخ ..

ولذلك قال شولز ان البنيوية تساعدنا على وصف النص الشعري، ولكنها لا تقرأ لنا القصيدة .. وانما نحن الذين نقوم بانفسنا بقراءتها ، والمعول عليه اذن هو الناقد ، وخبرته(٤١) .

واما تامين ومولبينو فقد علقا على آراء جاكبسون في الوظيفةالشعرية والايقاع بـ :

١ ــ ان هذا الاهتمام بالاثر الصوتي للقصيدة لا يتعدى القرن الحالي الذي اهتم بالجرس والموسيقى ، في حين ان النقد القديم كان يهتم بالتقاليد الشعرية كلها .

٢ ــ واما الايقاع ، والذي اولاه جاكبسون ومدرسة براغ كل الاهتمام ، وجعلوه من طبيعة الالسنية ، فهو واقعة تعود الى تطبيق الوزن على اللغة .

ومن هنا عرّف تامين ومولبينو (الشعر) بانه : ــ تطبيق على اللغة لصيغة ايقاعية تكسبها من الخارج(٤٢) ــ ، لان الايقاع يظل شيئا خارجا عن الالسنية .. ثم يؤكدان على قيمة التحليل البلاغي للشعر ، مع ضرورة الرجوع الى خبرة علماء البلاغة فيه ..

وقد اهمتني المسالة منذ سنوات ، خاصة ان ما ذهب اليه جاكبسون من التحزب لموسيقى الشعر ، او التسوية بين الشعرية ، والادبية لا ينصف الشعر ، ولا الادب ، وان القول بشعرية اللغة وحدها لا يكفي بالتالي في ذلك شيئا . .

ولذلك كله ، ميزت بين شعرية اللغة ، وبين شاعرية النص ، واعتبرت ان الاهتمام بالباث ، اي الشاعر ، هو السبيل الى حل هذه الاشكالات . . لان التركيز فقط على الرسالة وموسيقيتها ، او القارىء واستجابته لا يكفي ، في حين ان التركيز على الباث ، اي الشاعر هو دائما اقوم سبيلا ، واكثر خصبا ، واجدى نفعا .

وذلك اني كنت ولازلت اؤمن بان الادب منظومة تعددية ، وفهمه على حقيقته يحتاج الى انصاف جميع مقوماته ، وعناصره . . فهناك جدلية صميمية ، وتعددية على شتى مستويات الظاهرة اللغوية ، الصوتية او الدلالية ، او البلاغية او الايديولوجية تنم عن الاسلوب(٤٣) ، ويكشفها الموقف التعددي في النقد(٤٤) .

وعلى ذلك يكون الاسلوب في نظري هو الالق الشخصي لشاعرية الشاعر اي الباث والتي تتجلى في تنظيم لغته ، وبلاغتها ، وايضا تنسيق نصه حسب مقتضى الحال . . والاصح اذن دراسة الاسلوب كطابع شخصي في استعمال اللغة ، هو شيء من الشعرية اللغوية ينم عن مواهب المؤلف ، اي الباث الذي يستعمل هذه اللغة ، وتعكسها شاعرية النص ككل(٤٥) . .

وهذا بالفعل ما تؤكده اليوم التحليلات الالسنية ، والبلاغية ، والنقدية الحديثة للشعر ، حيث تصير الى معالجة بلاغة النص نفسه ، وخاصة صوره الشعرية عبر استراتيجية الدليل ، او استراتيجية ما فوق الواقعي ، مما سنضرب عليه امثلة بعد قليل . .

- ٤ -

يقول الشاعر وليد مشوح :

ـ تلاقينا / وجدتك عند بياع الأسى /، روحاً تخط الحزن للغرباء / أنات النواعير ..

تلاقينا / وكنت حكاية الغرباء / فر القلب قبل الخطو / ضاعت بيننا الابعاد ، في عينيك / عوسجة ترويها من الذكرى دموع / العين / تثمر بيننا الأبعاد حباً طعم الدفلى (٤٦) ..

اعتمد الشاعر وليد مشوح هنا على تفعيلة البحر الوافر ، ولكنه استهلك عدة انواع من التدوير :

أ ـ التدوير الحسي ، وبه يتابع الوزن من شطر الى آخر : أسى / روحاً ، و / أنات ، و / ضاعت ، بك / عوسجة ، اي على مفاعلتن ، مفاعلين ..

ب ـ التدوير المعنوي ، وبه يتابع المعنى من شطر الى آخر على نفس التفاعيل : في عينيك / عوسجة ، دموع / العين / تثمر ، حيث القطع ، والوصل بسبب الوزن ، وتدويره .

ج ـ وعادة يسمى هذا الشكل من ابراز بعض الكلمات مثل (العين) هنا بالاخراج الشعري ، والتدوير اذن في ذلك تدوير اخراج شعري .

يقول الشاعر احمد يوبس :

ـ يا ارضي الراحلة بعيداً / يا ارضي النائمة على ارصفة العالم / تستجدين فتاتاً عفناً / في اروقة الأمم المتحدة / يا ارضي الهائمة على وجهك / صبي زيتك فوق النار / صبي نارك فوق الزيت / اتحول قنبلة موقوتة / انفجر في لحظة غيظ / اشظى / املأ كل مساحات الليل / ببعض من حقدي المتفجر / في اقبية رجال الحكم المنتشرين / فوق مساحات الذل العربي (٤٧) .

الشاعر احمد بوبس يتحدث هنا عن الفداء ، وانه السبيل الى استرداد الحقوق ، وغسل عار المنهزمين من حكام العرب .. ولذلك هو يعمل على تقبيح استجداء الحقوق ، وتحسين صورة الفداء ، والشهادة .

ابرز الصور الشعرية في هذه المقطوعة : (يا ارضي النائمة على ارصفة العالم) ، وهي صورة مشهدية ، تجسد مشهد انتظار السائل على باب من يسأله ، تماما كما في الايقونة اي المشهدية ومن هنا تسميتها بمشهدية اي ايقونية .

(صبي الزيت على النار) ، و (صبي النار على الزيت) كنايتان عن اشعال الهمم من اجل العمل ، وهنا العمل الثوري ، والفدائي .

(اتحول قنبلة موقوتة) مجاز تحولات مرسل ، وبالتالي ، هو واقعي فوق الواقعي ، لاني انا لن اتحول الى قنبلة ، بل سأظل انا كما انا والقنبلة هي التي ستنفجر ، والارسال المجازي اذن هو في حدود السببية والفاعلية اي انا سببت ذلك ، وفعلته ، وفجرت قنبلة موقوتة

(انفجر ، انشظى ، ساحات) استعارات فوق واقعية ، ولكنها تحاول شرح انفجار القنبلة الموقوتة الذي احدثته ، وبالتالي هي استعارات تحول سريالي .

(ساحات الليل ، مساحات الذل) استعارتا اضافة ، المشبه به فيها هو رقعة المكان ، اي رقعة امتداد الليل ، او رقعة امتداد الذل في البلاد العربية .

يقول الشاعر ممدوح سكاف :

ـ حين اجيء اليك ارى امرأة من ماء / .. تصير الصبايا النديات/ في نشوة الماء / حوراً ودلفى واوراق نارنجة / توحد فيها المساء /.. حين اجيء اليك اطاطيء من عنقي ، استسلم لشراعي / انقر باب حديقتك

السري / المحفوف بأكمام الزنبق والمنثور / المستلقي في صوت نشيش النامة / من قدميك الفارقتين بماء النـوم / لكني وارملية حلمي / لا اجد امامي / الا مرساة غرقي تستاف عبير الشط / شراعا ممزوقـاً طيفاً من أمس مات (٤٨) .

هذا المثال للشاعر ممدوح سكاف اوردته لادلل به على استراتيجية فوق الواقعي في تحليل الصور الشعرية اليوم ؛ فإن الصور مثل : امراة من ماء ، قدمان غارقتان بماء النوم ، الصبايا يتحولن الى صورة دلفي، اوراق تاريخية ، رملية حلمي ، مرساة غرقي تستاف عبير الشط الخ، صور فوق واقعية لاسبيل بي تبين اركانها في الواقع ، او لاشبه بـين المراة والماء ، كما ان المراة لا تتحول الى دلفي ، او الى اوراق نارنج او ما اشبه .

ومن حيث ان مجموعة (في حضرة الماء) لممدوح سكاف تستهلك مثل هذه الصور بكثرة ، وتؤكد على صورتي الماء ، والتراب في مقاصدمتنوعة خيالية ، ورمزية ، وسريالية ، فمن المستحسن اذن اصطناع التفسير النفساني لها ، والذي سيساعدنا على فهمها من زاوية صلتها بشخصية صاحبها ، اي كما سنرى كونها ترمز عند (باشلار) الى الحنان الاموي ، والرعايـة والارادة الخ .

ان باشلار يعتبر هذه الصور من اقلام الادباء والشعراء ، ويرى تفسيرها على انها (عناصر رمزية) تكشف عن العقد النفسية عندهم ، فالعناصر الاربعة : النار ، والهواء ، والتراب ، والماء هي في نظره مبادىء اولية في الوجود ، وايضا في التعبير ، صور (النـار) ترمز اشـكال المداورة ، وصور (الهواء) اشكال التعالي ، وصور (التراب) اشكال الارادة ، وصور (الماء) اشكال الحنان الاموي ، والرعاية .

وباشلار عندما وقف امام تعبير نوفاليس في الماء ، وانها (ماهية سائلة من الصبايا الشابات) ، وهو تعبير لاحظه رينان في الاساطير القديمة ، اليونانية ، وغيرهما ، لاحظ ان لا وجه شبه بين الماء والصبايا ،

في حين التصوير حدس وجودي مباشر ، قائم بذاته ، ودال بذاته ، فقرر ان مثل هذه الصور السريالية اذا كانت لا تفسر بسمات بلاغية ، فهي تفسر بعلاقتها بتجربة صاحبها ، اي هي شيء ظواهري ، وجودي يمكن تحليله نفسانيا .

يقول الشاعر محمد عمران :

ـ قل هي الحرب اكبر / أنها آخر الشرفات / ثم تنغلق الارض / قف لحظة في وداع الوطن / ثم اقفل عليك الجهات / واسترح / انها آخر الشرفات / ثم تسقط في التيه / او في الطلول / ثم يساقط الموت فوقك / قف لحظة في وداع الوطن / ثم أقفل عليك الفصول / واختنق تحت مئذنة / انها الحرب أكبر / كن سيد الحرب او لاتكن سيدا / لاتقل هي أرضي / لي البيت والحقل والجامع / هي ارض الذي يملك الحرب/ كن سيد الحرب او لا تكن سيدا / هذه آخر الشرفات / ثم ينكسر الافق / قف لحظة قبل ان تستدير الى اللامكان / قل سلاما يا بلادي الجميلة / قل سلاما يا بلادي القتيلة / ثم اقفل عليك الزمان / واحترق فوق مدخنة / موتك موتان / موت الرصاص / وموت الطريق / فقاتل الى آخر القتل / قاتل الى اخر السيف / قاتل الى آخر السيف / قاتل الى آخر الخبز / قاتل الى آخر الماء / آخر هذا الطريق (٤٩) .

وهذا المقال اوردته لأدلل به على استراتيجية الدليل في تحليل الصور الشعرية ، وهي الاستراتيجية التي تتعامل مع الصور البلاغية على اختلاف انواعها الواضحة منها او الغامضة ، فتحللها تحليلا السنيا وبلاغيا ، وتعتبرها بمثابة دليل او حماية ، كما كان يقول ارسطاليس في قول ادلال ، ارجمنا سيون ، اي في حمل للمقاصد (٥٠) .

فمثلا في قول الشاعر محمد عمران (موتك موتان : موت الرصاص، وموت الطريق) صورتان مختزلتان عن موت بالرصاص ، وموت على الطريق ، او بفعل جهد الطريق ، ويمكن اعتبار الصورتين استعارتي

اضافة ، أي موت هذا (الشيء) الذي اشبهه بالمخلوق الحي ويموت ، أي الرصاص ، والطريق تكنية عن توقف القتال والجهاد .

وكذلك (قاتل الى آخر السيف) فهي صورة مختزلة عن قاتل حتى آخر قطعة من سيفك المكسور ، ان كسر !!. ومع ذلك استعمل الشاعر هذه الصور مباشرة ليصدم بشيئيتها خيال القارىء ووجدانه، والتقنية سريالية هي الصدمة بالشيئية نفسها ، أو قول الاشياء .

آخر الشرفات ، وأقفل الجهات ، والفصول ، والزمان ، والارض تنغلق هي بالاحرى رمزية اكثر منها سريالية لانها تستند الى المعنويات في استشراف الوجود ، او قطع العلاقة بالعالم ، ولكن (اختنق تحت مئذنة) ، و (احترق فوق مدخنة) هما اكثر بعدا ، الصدمة بهما أوسع والمفاجاة اوقع ، والتقنية هنا أيضا سريالية هي ضبط شيئية المفاجاة . .

ثم الى جانب هذه الصور المتنوعة تتميز هذه المقطوعة لمحمد عمران ، من جهة بالمزاوجة بين الجملة الخبرية ، والجملة الإنشائية ، وخاصة اصطناع الاحمر ، في امور جد حساسة ، مثل القتال والجلد فيه : (قل هي الحرب اكبر) ، (كن سيد الحرب) ، (او لا تكن سيدا) ، (لا تقل هي ارضي) ، (قاتل حتى آخر القتل) الخ ...

ثم من جهة ثانية هي تتميز بجرسها الموسيقي ، والذي يعتمد على التكرار ، وتلوينه : (قل هي الحرب اكبر) كررت الى انها الحرب اكبر (انها آخر الشرفات) كررت بنصها مرتين ثم صارت الى هذه آخر الشرفات . (قف لحظة في وداع الوطن) كررت بنصها مرتين . .

(أقفل عليك الجهات) كررت الى اقفل عليك الفصول ، اقفل عليك الزمان ، (قل سلاما يا بلادي الجميلة) كررت الى قل سلاما يا بلادي القتيلة ، (قاتل الى آخر القتل) كررت الى آخر السيف ، آخر الخبز ، آخر الماء ، آخر هذا الحريق ، فكل ذلك ميزات موسيقية تدعم جرس المقطوعة ، واثرها في النفوس .

←

الهوامش :

(١) بحث ألقي في ندوة الشعر والقصة التي أقامها اتحاد شبيبة الثورة في ٢١ /٨/ ١٩٨٥ بدمشق .

(٢) للوقوف على صلة اللغة بالفكر ، الشعر اليوم ، راجع في كتابنا اللغة والاسلوب، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٠ ، آراء هيجل ، وهوسرل ، وهيدجر ، وريكر ، وجاكبسون ، وسواهم ، ص ٧ ــ ٤٢ .

(٣و٤) للمشاركة فاعل وتفاعل ، نحــو : لحق ، لاحــق ، تــلاحق ، وللمطاوعــة فعّل، وتفعّل بتشديد العين ، نحو : عمل ، عمّل ، تحمل ، وانفعل ، وافتعل ، نحو انفتح ، واقترب الخ ... ولها احكام صوتية ...

(٥) وهو أيضا كل لفظ مستقل بنفسه ، مفيد لمعناه ، شرح ابن يعيش للمفصل ، ج ٨ ، ص ٧١ .

(٦) الى (١١) الخصائص ، القاهرة ١٩١٣ ، ج ١ ، ص ٥٤٤ ، ٥٥٣ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ .

(١٢) المؤلفات الكاملة ، المجلد الاول دمشق ١٩٧٣ ص ٥١ ، وانظر ص ٢٣٥ .

(١٣) يستحسن مراجعة كتابنا اللغة والبلاغة ، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٢ ، مبحث الدلالة والادلال ، ص ٤٧ وما بعدها .

(١٤) احصاء العلوم ، ص ٨٣ .

(١٥) الى (١٧) جوامع الشعر ، ص ١٧١ ، ١٧٢ .

(١٨) المجموع ، ص ٢١ .

(١٩) وقديما كانوا يقولون ان القياس منه الخطابي والجدلي ، والشعري .. وفي رأي ارسطاليس ، ان الاستعارة تقوم على قياس التمثيل ، انظر كتابنا اللغة والبلاغة، السابق الذكر ، خاصة ص ١٦٨ وما بعدها .

(٢٠)و(٢١) جوامع علم الموسيقى ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢٢) كتاب الشعر ، ص ١٧١ ، وسبق ان لخصت كتاب الشعر لارسططاليس تلخيصا حديثا ، ونشرته مع تعريف موسع بترجماته ، وتلخيصاته العربية كملحق لكتابي فن المسرحية ، دمشق ١٩٦٢ .

(٢٣) يستحسن هنا أيضا مراجعة كتابي اللغة والبلاغة ، السابق الذكر ، ففيه شروح وتعليقات وافية في ذلك كله .

(٢٤)و(٢٥) كتاب الخطابة ، ص ٢٠٣ ، ٢١٢ .

(٢٦)و(٢٧) عيار الشعر ، ٣ ، ٤ .

(٢٨)و(٢٩) نقد الشعر ، صفحات متفرقة .

(٣٠)و(٣١) المنهاج ، ص ٢٢٦ ، ٢٤٤ .

(٣٢)و(٣٣) المنهاج ايضا ، ص ٨٣ ، ١٧٢ .

(٣٤) المنهاج ، ص ١٠٦ .

(٣٥) انظر على الخصوص كتابنا اللغة والدلالة ، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨١ ، مبحث المقولات النحوية والكليات ، ص ٨٩ وما بعدها .

(٣٦) راجع كتابينا اللغة والاسلوب ، والدلالة السابقي الذكر ، مباحث وظائف اللغة وصلة اللغة بالاسلوب صفحات متفرقة ، والمراجع التي يحيلان اليها .

(٣٧) وقد تبعه في ذلك زملاؤه من مدرسة براغ ، ولكن في ذلك نظر ، انظر فيما بعد .

(٣٨) ومن هنا قال جاكبسون ومدرسة براغ بالغرابة كمقياس شعري ، و (الغرابة) في نظرهم انزياح يشبه (بعد المسافة) بين المشبه والمشبه به الذي قال به السرياليون ، ولكنه من فعل الاضمار والاظهار .

(٣٩) وهذا الامر في الاساس هو الذي دفعني الى التمييز بين شعرية اللغة ، وشاعرية النص ، كما درجت اختط ذلك في دراساتي ، وكتبي منذ عشرة اعوام تقريبا ، انظر فيما بعد .

(٤٠) انظر على الخصوص كتاب البنيوية في الادب ، لروبرت شولز ، ترجمة حنا عبود ، ١٩٨٤ ص ٣٤ وما بعدها .

(٤١) المصدر السابق الذكر ، تتمة المبحث ، ص ٥١ و ٥٢ .

(٤٢) راجع كتاب مدخل الى التحليل الالسني للشعر ، تاليف تامين ومولينو ، باريز ١٩٨٢ ، وكنت نشرت عنه مراجعة موسعة في (الموقف الادبي) عدد خاص عن النقد ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، عام ١٩٨٣ ، ص ٢٦٦ ، ٢٧٨ .

(٤٣) راجع على الخصوص كتابنا اللغة والاسلوب ، صفحات متفرقة ، واقول ص ١٩٤ : (الاسلوب الق بنائي شخصي ، قد انتظم انتظاما لغويا ، ينم بعناصر شكله ومضمونه عن شخصية صاحبه الخلاقة) الخ ...

(٤٤)و(٤٥) اللغة والاسلوب ، السابق الذكر ، ص ١٩٢ ، ١٩٤ .

(٤٦) تمتمات الى سيدة الحزن والفرح ، لوليد مشوح ، دمشق ١٩٨٥ ، ص ١٠ .

(٤٧) لعينيك آت ، لاحمد بوبس ، دمشق ١٩٨٠ ، ص ١٢ ، ١٣ .

(٤٨) في حضرة الماء ، لممدوح سكاف ، دمشق ، ص ٨٧ ، ٧٦ ، ٩١ .

(٤٩) الازرق والاحمر ، لمحمد عمران ، دمشق ١٩٨٤ ، ص ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ .

(٥٠) راجع في ذلك على الخصوص اللغة والبلاغة ، السابق الذكر ، والمراجع التي يحيل اليها .

★ ★ ★

مقـابلات

جـــورج أمـــادو

فـي حـــوار صـريح

ترجمة وتقديم :
كمال فوزي الشرابي

جورج امادو (المولود عـام ١٩١٢) هو اشهر الكتاب البرازيليين في بلاده والخارج . ترجمت كتبه العشرون الى خمس وعشرين لغة . من اشهـر هذه الكتب : بلاد الكرنفال ، كاكاو ، عرق ، باهيا جميع القديسين ، البحر الميت ، ربان الرمال ، الأرض ذات الثمار الذهبية ، الأرض العنيفة ، دروب المجاعة ، ديماسيو الحرية ، غبرييلا والقرنفل والقرفة ، رعاة الليل ، دونا فلور وزوجاها ، تيريزا باتيستا ،حانوت العجائب وسواها .

في « كاكاو » نحن امام عمل من اعمال مرحلة الشباب . وهو عبارة عن رواية قصيرة تروي لنا بطريقة تقترب من السذاجة قصة شاب سليم البنية من اسرة طيبة ، يعمل بشكل اختياري او اضطراري في مزرعة للكاكاو . يكدح مع العمال الزراعيين الذين يحكمهم قانون كولونيل ظالم ، يملك اراضي واسعة اطلق عليها اسم « املاك الاخوة » (لاحظ سخرية امادو في هذه التسمية) . يسيطر العنف على فصول الرواية ، ولكن بعض المقاطع لا تخلو من جمال هادىء وان يكن لاذعا . يعود التعليم البروليتاري العقائدي الى البروز حين يظهر بطل الكتاب ويقاوم بشجاعة جميع شباك الاغراء التي تنصبها له ابنة مالك الاراضي . انه يرفض ان يخدع نفسه ، ويظل محتفظا بمبدئه الاساسي في الحياة وهو التضامن مع طبقته . وحين تتأزم الامور ويصبح من غير الممكن التغلب على المصاعب ، يرحل هذا البطل الى ساحات النضال وقلبه طاهر كالثلج ، وسعادته لا تضاهيها سعادة العصافير الحرة المفردة .

في رواية امادو « ديماسيو الحرية » (١) لا نجد مثل هذه البراءة . كتب هذه الرواية انسان ناضج (كان عمر امادو آنذاك اثنين واربعين عاما) ، انسان جدّي يناصر حزبا يعمل بمنتهى الجدية هنا نطلع على كل ما يتعلق بالكفاح ضد ديكتاتورية « الوضع الجديد » ، تلك الديكتاتورية الرهيبة التي اناخت بكلكلها الساحق على البرازيل منذ العام ١٩٣٧ وحتى العام ١٩٤٥ ، كما نطلع على كل مناقشة سياسية بحذافيرها . وتتحكم احيانا الموهبة الملحمية الموجودة بطبيعتها لدى امادو فاذا بالسرد يحلق بنا بعيدا . على ان هذه المقاطع الملحمية نادرة. والواقع اننا نهيم في متاهات المجادلات الستراتيجية والاشخاص الحزبيين من محافظين ، وفاشيين ، وشيوعيين ، ومنحرفين ، ومارقين .. ونحن هنا ايضا امام فنان وشاعر وراقصة ... والحقيقة اننا في هذه الرواية بعيدون جدا عما نجده في روايات اندره مالرو او حتى اراغون ، ففيها يظهر العداء صارخا ضد التدخل الاميركي

الاستعماري ، كما تظهر الصيغ السحرية الجاهزة في الاسلوب من امثال هذه الصيغة : « ان الحزب هو دائما على حق » .

لم نذكر هذا التحليل المبسط لروايتي « كاكاو » و « ديماسيو الحرية » الآنفتي الذكر الا لان الاشارة اليهما قد وردت بشكل خاص في سياق المقابلة . ومما لا شك فيه ان عظمة امادو لا تتجلى بكل سطوعها الحي الا في اعماله الاخرى كما في « دونا فلورا وزوجاها » أو « حانوت العجائب » وسواهما .

وبهذه المناسبة لا بد لنا من الكلام عن سيرة كتبتها زيليا غاتاي ، زوجة امادو ، بعنوان « قبعة من اجل السفر » واهدتها اليه بمناسبة الاحتفال ببلوغه السبعين من عمره . ولا احسب ان هناك سيرة تضاهي السيرة التي تؤلفها عنك امراة تحبك . في العام ١٩٤٥ التقى امادو بزيليا فتحابا ، وتزوجا . كان عمره آنذاك اثنين وثلاثين عاما .

ماذا تحوي هذه السيرة العاشقة النابعة بصدق من اغوار القلب ؟ انها بعض ذكريات الطفولة والشباب ونوع من انواع التدليل للكاتب ، او هي احياء سهرات عائلية تحملنا على امواج الحنين الى جزيرة ذلك الماضي العريق ، ماضي هذا الطفل المعجزة . وغالبا ما تسرد زيليا المحادثات التي كانت تدور مع والدة امادو ، او تشير الى بعض وصفات الطهو والنصائح العملية المتعلقة بتربية الدواجن ، ثم تعرج من جديد على طفولة امادو وشبابه فتحيط بهما احاطة شاملة حتى تصل بنا الى عنفوان رجولته وعطائه . وكل ذلك بحرية برازيلية صرف اي من دون الاهتمام بأي تسلسل تاريخي حتى لكأن السيرة سرب طيور يرفرف باجنحته الملونة الفرحة وينتقل على اصداء السنين وآفاقها

في العام ١٩٤٥ ايضا ، وهو العام الذي تبدأ فيه السيرة ، اصبح جورج امادو عضوا في مجلس النواب . وكان هو وزيليا يسكنان في مزرعة : جورج يضرب ليلا على الآلة الكاتبة ليؤلف احدى رواياته ،

وزيليا تنصرف الى نسخ هذه الرواية في النهار . وهكذا ترسم لنا المؤلفة صورا عن الشروط المادية العادية التي كانا يعيشان فيها ، كما تصور لنا حماسة زوجها وهو يقسم وقته بين نشاطه في الحزب ونشاطه في الكتابة ... انه لعمري لثنائي رائع استطاع خلال ما يزيد عن اثنين واربعين عاما ان يظل نشيطا متناغما يضفي على الحياة خصبا وجمالا .

س ــ تشير الموسوعات وكتب السيرة الى انك ولدت ببلدة ايلهوس بولاية باهيا في العام ١٩١٢ ...

ج ــ الواقع انني ولدت في مزرعة للكاكاو وتقع ضمن مقاطعة ايتابونا ، الى الشرق من ايلهوس ، على بعد مئة كيلو متر من شاطىء المحيط الاطلسي . وتعني ايتابونا باللغة البدائية الهندية الحجر (ايتا) الاسود (بونا) ... كان عمري اربعة عشر شهرا عندما طاف النهر ودمر محصول والدي. اروي هذه الحادثة في روايتي «الارض العنيفة». في تلك السنة وقع وباء رهيب هو الجدري فلذنا بالفرار نحو ايلهوس. ولتامين معيشتنا راح ابي وامي يصنعان قباقيب من خشب ويبيعانها . كان والدي يمت بأصوله الى بلدة سيرجيب ، الى الشمال من باهيا ، في منطقة تزرع بالكاكاو . وكان قد غادر مسقط راسه غلاما ليستثمر ارضا صغيرة . كنت في السادسة من عمري عندما استطاع ان يشتري قطعة ارض صغيرة اخرى ليزرعها بالكاكاو . بعد عشر سنين ، ومن غير ان يصبح مزارعا كبيرا ، كان يملك مزرعة لابأس بها . في العام ١٩٢٩ حدثت كارثة الانهيار المالي في اسواق البورصة بنيويورك فخسر المزارعون معظم ما يملكون ، في حين راح غلاة المستثمرين المصدرين يستولون على قسم كبير من الاراضي . وكان ابي يستطيع ، حتى ذلك الحين ، ان يعتمد على محصول لايتعدى خمسة آلاف اردب (اي ما يعادل خمسة وسبعين طنا) ، وإذ به لا يستطيع الحصول الا على الف اردب فقط ، وبقيت تلك حاله حتى توفي . ان الكاكاو يشكل كل طفولتي ومراهقتي .

ذات يوم ، وكان عمري لا يتجاوز ثلاثة او اربعة اشهر ، كان ابي يقف في شرفة بيتنا الارضي منهمكا في قطع عيدان قصب السكر لحصانه ، حين اطلق عليه احدهم النار (تعرض ثلاث مرات في حياته لمثل هذه المحاولة) . اودت طلقة بالحصان ، ودخلت خمسون خردقة في صدر والدي ، ولقد احتفظ بهذه العلامة في جسده طوال حياته . . . من هذا العنف ولدت رواية « كاكاو » التي نشرتها في العام ١٩٣٢ ، والتي كتبتها في التاسعة عشرة من عمري .

س ـ لم تكن تلك روايتك الأولى . . .

ج ـ صحيح ، اذ قبل عام كنت قد انهيت كتابة رواية قصيرة ، عنوانها « بلاد الكرنفال » ، وهي دون رواية « كاكاو » في المستوى . ويمكن تلخيص مضمونها بان شابا كان يفكر على الدوام فيما آلت اليه حال البرازيل ، ولم يكن هذا الشاب بالطبع يرى الاشياء كما اراها اليــوم .

س ـ كان هذا الفتى مثلك يبحث عن مثل سياسي أعلى ، فكيف كان الوضع آنذاك ؟

ج ـ كنت اتخبط في ازمة وعي لدى خروجي من احدى مدارس اليسوعيين . يمكن اعتبار رواية « بلاد الكرنفال » نوعا من انواع التحرر . ولقد كتبتها في العام ١٩٣٠ ، قبل « الثورة » الكبرى ، هذه الثورة التي تعد جسر عبور من البرازيل القديمة الى البرازيل الحديثة . وعلى العكس من عاداتنا لم يكن المقصود انقلابا حقيقيا ! . . . وعلى اية حال ، كانت الحقبة حقبة تصنيع ، وتطور ، وبزوغ حركة ادبية كبيرة . . .

س ـ على ايدي كتاب مثل غراسيليا نوراموس ، وجوزيه لينس دوريغو ، وانت نفسك .

ج ــ نعم . تأثرنا خطى تلك الثورة . كان الادب قبلا اكثر رومانسية، ينحو منحى الأدباء الفرنسيين وبخاصة فكتور هوغو . وفضح الشعر لدينا مخازي الرق ، اذ كنا في صميم المرحلة التي يطلقون عليها اسم « المرحلة الهندية او الهندوية » (اندیانیسم) .

س ــ من المؤكد ان يقظة الوعي لديك تعود الى تلك الحقبة . هل تستطيع ان تسرد علينا بالضبط كيف تم ذلك ؟

ج ــ حين كنت طالبا في جامعة الريو دو جانيرو اصبحت احد قادة الحركة الطلابية ، و « كاكاو » هي ثمرة هذا الالتزام اليساري

س ــ هل هي سيرة ذاتية ؟

ج ــ ليست سيرة ذاتية تماما ، بل هي على الارجح حصيلةمعرفتي الحميمة للحياة في المزارع . ولا يمكن ان نصف اي كتاب من كتبي بانه سيرة ذاتية خالصة ، هذا مع العلم بأنني لا استطيع ان اكتب الا ما اكون قد عشته فعلا .

س ــ تسأل نفسك في تفسيرك لرواية « كاكاو » هل هي رواية بروليتارية ...

ج ــ كان هذا هو الزي الشائع في تلك الايام التي اكتشفنا فيها صورا جدارية كبيرة وابطالا « ايجابيين » لكتاب سوفييت من امثال نادييف Fadeïev في روايتــه « الاندحار » ، وبابــل Bable في روايته « الخيالة الحمراء » وسيرافوموفتش Serafomovitch في روايته « السيل الناري » ... وكان الأدب السوفييتي يتسم بقوة ملحمية اكيدة لا يمكن انكارها . وكنت ما ازال فتيا وعلى اتم الاستعداد لتقبل ما يسمى بالرواية البروليتارية .

س ــ في رواية « كاكاو » يوجد على وجه التاكيد مانوية (٢) ، فمن جهة هناك الاخيار او العمال الزراعيون ، ومن جهة اخرى هناك الاشرار او ملاكو الاراضي .

ج ــ نعم . ولذلك يحب الجامعيون الاميركيون الذين يدرسون اعمالي ان يلجاوا الى مثل هذا النوع من انواع التحليل . وقد ذهب احدهم في المؤلف الذي اوقفه على دراستي الى حد القول ان هذه المانوية لم تختف حتى في اكثر اعمالي حداثة ، وهذا صحيح اذ انني انحاز على الدوام الى وصف الفقراء ، الى صف شعب باهيا الطيب البسيط .

س ــ في رايي ان التحول الذي طرا على اعمالك بدا بنشر روايتك « غابرييلا والقرنفل والقرفة » في العام ١٩٥٨

ج ــ من العام ١٩٣٠ حتى العام ١٩٣٧ كنت اكتب رواية كل سنة :

بلاد الكرنفال ، كاكاو ، عرق ... ثم باهيا وجميع القديسيين في العام ١٩٣٥ ، ثم البحر الميت في الـ ٣٦ ، وربان الرمال في الـ ٣٧ .. وتشكل هذه السلسلة من الكتب كلا واحدا من وجهة النظر الادبية لا السياسية فحسب (ذلك ان التزامي بقضايا الشعب بقي على ماعليه حتى اليوم) . كنت استعمل نوعا من انواع السياسية التي تتوازى مع العمل القصصي كما لو انني كنت اشك في كفاءات القارىء ، ولذا كنت اشير اشارة صريحة الى الاشرار . والجديد بالذكر هنا ان قراءة هــذه الكتب كلها كانت محظورة في البرازيل تحت ما يسمى بحكم « الوضــع الجديد » اي حتى العام ١٩٣٧ ....

س ــ في اي عام انتسبت الى الحزب الشيوعي ؟

ج ــ كنت انتمي الى الشبيبة الشيوعية ، على انني لم اصبح عضوا في الحزب الا في العام ١٩٤٠ ــ ١٩٤١

س ـ تلك هي حقبة نفيك الى الاورغواي ...

ج ـ صحيح . بقيت في الاورغوايُ حتى نهاية العام ١٩٤٥ . وهناك كتبت رواياتي « الارض العنيفة » ، « الارض ذات الثمار الذهبية » ، و « دروب المجاعة » .

س ـ ثم اصدرت في العام ١٩٥٤ « ديماسيو الحرية » وهو كتابك الشيوعي الأخير .

ج ـ تقصد كتابي « الستاليني » . بعد ذلك انقطعت عن الكتابة عشر سنوات لأقف جميع نشاطي على مهمتي في ملاك الحزب . لم اكن موظفا فيه لانني ما كنت اتقاضى اي اجر ، وحتى اتى اليوم الذي ادركت فيه ان استمراري في هذا العمل الاختياري مستحيل إذ كان يجب علي ان اختار بين مهنتي ككاتب وبين عملي في الحزب .

س ـ كيف استطعت في الظروف المذكورة ان تكتب الالف ومئتي صفحة التي تشكل روايتك « ديماسيو الحرية » ؟

ج ـ كتبتها شيئا فشيئا ، وخلال السنوات التي اعقبت الحرب ...في العام ١٩٥٥ ، اي قبل المؤتمر العشرين للاحزاب الشيوعية(ويجب الا يتبادر الى الذهن انني اوقفت نشاطي في الحزب بسبب انعقاد هذا المؤتمر ، ذلك اني عرفت منذ العام ١٩٥٤ كيف اتخذ موقفا قويا من سياسة ستالين) صارحت الرفقاء بعزمي على العودة الى الكتابة . فالحوا علي قائلين « نحن بحاجة اليك لانك كاتب معروف » . والواقع ان الشهرة التي اكتسبتها منذ مطلع شبابي كانت تتيح لي ان اقوم باعمال يعجز شيوعيون آخرون عن القيام بها . كنت نائبا في الجمعية الدستورية ، ثم في مجلس النواب . ولدى عودتي من رحلة الارجنتين اتخذت قراري النهائي بالاعتزال . فرجوني بان امدد فترة انتظاري

قليلا ؛ ولكني رفضت . وبقيت عضوا في الحزب الشيوعي من دون اي نشاط . وفيما رحل المسؤولون عن الحزب الى موسكو لعقد المؤتمر العشرين ، كنت انا وزميلي الكاتب المعروف أوسكار نيماير نصدر صحيفة ثقافية . وبعد تصريحات خروتشيف اوقفت كل علاقة لي بالحزب من غير ان استقيل ومن غير ان أطرد . وكانت العاصفة تهب على جميع الاحزاب الشيوعية في العالم ، ومنها الحزب الشيوعي البرازيلي ؛ بينما كنت منصرفا الى كتابة رواية حب هي « غبرييلا والقرنفل والقرفة » وقد حظيت روايتي هذه بهجوم عنيف من قبل ستاليني الحزب ، وكان الهجوم اشد عنفا عندما اصدرت روايتي « الميتان » .

س ـ لقد تخليت اذا عن الواقعية الاشتراكية ؟

ج ـ نعم ، واصبحت ابرز انواعا من الابطال الايجابيين الغرباء كالمتشردين مثلا والواقع ان القارىء الحصيف المتعمق يجد مثل هؤلاء المتشردين في جميع اعمالي ، بما فيها اعمال الحقبة البروليتارية . ولكن كل ذلك يعتبر من ذكريات الماضي . اما اليوم فانا على علاقة طيبة بالشيوعيين . ومع انني لم اعد شيوعيا فقد دعمت بكل قواي طلب الشرعية الذي تقدم به الحزب الشيوعي البرازيلي

س ـ اين هو الانفتاح الديمقراطي الذي يتحدثون عنه منذ بعض الوقت ؟

ج ـ لا بأس ! .... سننتخب رئيسا جديدا (٢) . والشعب لا علاقة له بهذا الموضوع ، اذ وحدهم الناخبون الكبار سيكون لهم حق التصويت . ومع ان الاشياء لم تتبدل فبوسعنا القول اننا سننجح في هذا الانتخاب . اعرف ان هذا لن يغير شيئا على مستوى الحكومة ، ولكن ربح الانتخاب على مستوى هيئة الناخبين سيعني ان التحالف الديمقراطي ، الذي يتدرج بدءا من المحافظين الاحرار حتى اليساريين

المفرقين في راديكاليتهم ،' يمكن ان يساند مرشحه للرئاسة ، ـ وهو رجل يجب ان يتميز بالقدرة والكفاءة والثقافة العالية ، وليس من الضروري ان يكون ثائرا بل سياسيا مرنا ، او انسانا محافظا يميل الى تحقيق العدالة الاجتماعية . وعلى العموم هو شخص يصلح لان تنتقل البلاد على يديه الى حال افضل .

س ـ شيء ما يشبه ما يجري في الارجنتين ؟

ج ـ تماما . والفرق اننا في البرازيل لا نعاني من وطأة نظام فاشي حقيقي . لقد حصلنا على نصيبنا من التعذيب والوحشية ولكن ليس بالمقدار الذي حصل عليه شعب الارجنتين . وصلوا هناك الى نقطة لم يعودوا يستطيعون معها ان يحسبوا بالضبط عدد الالوف من المفقودين ...ان انتصار الديمقراطية في تلك البلاد ساعدنا كثيرا . زرت بوينس آيرس في العام الماضي والتقيت بالرئيس الفونسين وهو انسان رائع .. هذا من جهة ومن جهة ثانية فان الوضع الحالي في الارجنتين قدم لنا خدمة كبيرة اذ زرع الخوف في قلوب جنرالاتنا انفسهم .

س ـ والرقابة ؟ لقد كانت رهيبة بعد العام ١٩٦٤ ..

ج ـ خصوصا في الاعوام الثلاثة الممتدة من ١٩٦٨ الى ١٩٧٠ . لا نستطيع ان نقول ان الرقابة في تلك الحقبة كانت قاسية جدا الا فيما يتعلق بمسائل العادات والاخلاق ، كما في السينما مثلا .. في العام ١٩٦٨ كان لدينا وزير للعدل في منتهى التزمت والرجعية . .وكان قد اعد مشروع يقضي بسريان الرقابة المسبقة ، اي انه يتوجب علينا ان نخضع مخطوطاتنا لقلم الرقيب قبل النشر ... هتفت الى ايريكو فيريسيمو ، وهو كاتب من بورتو اليغرو توفي منذ ذلك الحين ، وكان صديقا لي كبيرا (وكنا ، نحن الاثنين ، اشهر كاتبين في البرازيل) .. وقررنا ان نوقع وننشر تصريحا مشتركا باننا لا نقبل باية صورة ان

تخضع نصوصنا للرقابة ، واننا نفضل منعنا من النشر ، وفي هذه الحال سننشر مؤلفاتنا في الخارج .

س ـ هل سبب لك هذا الموقف متاعب ؟

ج ـ كلا ، لان الجنرالات انفسهم تراجعوا وسحبوا مشروع قانونهم . ويوم وافقت الصحافة على نشر تصريحنا كنا محظوظين ، لان الراي العام نشط هو ايضا للتحرك بشكل واسع ، وانضم الينا كتاب عديدون ... لقد ناضلت على الدوام ضد سيف الرقابة . ومنذ اكثر من ثلاثة اعوام ، اي قبل صدور العفو وتطليف قسوة النظام ، كان هناك ما يقارب خمسمئة كتاب ممنوع ، احدهما يخصني . على ان جميع كتبي ، بما فيها « ديما سيو الحرية » ، كانت تباع في كل مكان . اقول لك ان هؤلاء السادة لا يقراون ! ... وقد شمل هذا المنع كتابا لروائية ممتازة تتحدث فيه عن انحرافها الجنسي . ووقعت منشوراً لصالحها اذ كان وضعها اكثر صلابة لان الموافقين على الدفاع عن المؤلفات المراقبة لاسباب سياسية كانوا يرفضون حتى الكلام عن مثل هذه الرواية « المشينة » في نظرهم ! وفي رايي انه كان يجب ان نكافح من اجل حرية هذه المراة لا بصفة كونها منحرفة جنسيا بل بصفة كونها روائية ممتازة .

س ـ ذكر الناشر الفرنسي على الصفحة الرابعة من غلاف ترجمة « ديماسيو الحرية » ان هذه الرواية « كتاب رائد » . وفي مقدمتك لهذه الرواية قبل ثلاثين عاما ظهرت انت اكثر حذرا اذ قلت انها « كتاب يؤرخ » . ومع ذلك يبدو لي انك لست فخوراً جداً به ...

ج ـ ليست هذه هي المشكلة . لقد كتبت هذا الكتاب ، وهذا كل شيء . وانا من عادتي الا افكر فيما سبق لي ان كتبته من مؤلفات ، او فيما اقدمت عليه من اعمال . وهذا لا يعني انني راض كل الرضى عما فعلته . كانت الستالينية شيئا رهيبا . اما بالنسبة الينا نحن ، فقد

كان ستالين رجلاً عظيماً ، قاد الاتحاد السوفييتي الى النصر ، وانقذنا من النازية . وكنا نعتقد انه يناضل فقط من اجل اسعاد الشعب ... واما فيما يتعلق برواية « ديماسيو الحرية » ، فلم اشأ ان اعيد النظر فيها أو احمل اليها اية لمسات اخيرة ، كما فعل اراغون حين اعاد كتابة روايتــه « الشيوعيون » ... لكل طريقتــه ... ولم يسبق لي ان صححت كتبي بعد صدورها بل ابقيتها كما هي بكل ما فيها من اخطاء ... وليس قصدي هنا الدفاع عن هذه الرواية وانما اردت ان اقول انها كانت بالنسبة الي ، ومن وجهة النظر القصصية ، محاولة هامة ، اذ لم يسبق لي ، حتى ذلك الحين ، ان كتبت رواية طويلة في مجلديــن بل كانت رواياتي قصيرة وذات نطاق محدود ... والواقع ان هــذا الكتاب حمل لي تجربة قصصية أفادتني كثيراً في اعمالي اللاحقــة ، وكنت قد فكرت سابقاً في ان اجعل منه ثلاثية ...

س — في مقدمة هذا الكتاب تسوغ سلوكك فيما يتعلق بوجود الحرب الباردة .

ج — دفعتنا الحرب الباردة الى جحيم التعصب . اقول نحن لانني لست الكاتب الوحيد في هذا المضمار اذ يمكن ان يقال الشيء ذاتــه عن الكاتب الامريكي هاوارد فاست مؤلف « سبارتاكوس » ، وعن الكاتب سامپرون Sumprun من اسبانيا ..

س — في رواياتك اللاحقة غيرت من طريقتك . صــار اليومي وطقوس العبادة لشعب باهيا واعياده هي التي تبرز على الصعيد المتقدم من الحياة . لم تعد هناك عقيدة بل اسلوب شخصي . لم تعد تتحدث عن الشعب او حول الشعب بل اصبحت تعبر عن روحه بمزيد من العمق والاصالة .

ج — في العام ١٩٣٥ أصدرت روايتي « باهيا وجميع القديسين » ... وبعد ثلاثين عاما عــدت الى معالجة الموضوع ذاتــه في روايتي

« حانوت العجائب » ، ولكـن من وجهـة نظر مختلفـة . النقطتـان الاساسيتان في الكتابين لم تتغيرا وهما الصراع ضد المفاهيم العنصرية المسبقة ، والصراع من اجل تكوين الامة البرازيلية ... على ان كلا من الكتابين يختلف في الواقع عن الاخر اختلافاً بيناً . واذا ما توجب علي الا احتفظ الا بكتاب واحد من جميع كتبي فاني احتفظ حتماً بـ « حانوت العجائب » .

س ـ تروي لنا فيه ، من خلال حياة بيدرو اركانجو ، وهو حاجب في جامعة باهيا ، وصانع عجائب ، وعالم اجتماعي ، وعاشق نسـاء ـ ملحمة شعب باهيا ، وطقوسه الدينية القادمة من افريقيا ، وأغانيه ، ورقصاته ، وصوره الشعبية ... واذكر ، منذ ثماني سنوات على اثر صدور « حانوت العجائب » مترجمة الى الفرنسية ، انك قد اسررت لي ان هذه الرواية هي في الواقع كتابك المفضل .

ج ـ وجدت موضوعاتي الاساسية القائمة تفتحها هنا . واسمح لي ان الح ، على الرغم من كل شيء ، على الاستمرارية . وكما ذكرت لك قبل قليل اصبحت اقل رجعية مما كنت سابقا (يبتسم) . ولكن لا تنس انني كافحت كثيراً ، وانا نائب في المجلس في العـام ١٩٤٦ ، لاصدار القانون الذي منح الحرية الدينية للاقليات في البرازيل . فـ « حانوت العجائب » هو بلا شـك افضل كتاب يقص علينـا بشكل مستفيض كيفية تكوين الامة البرازيلية . وهناك جملة ينطق بها بيدرو اركانجو وتحدد موقفي تماماً . قالوا له : « انت مادي النزعة ومع ذلك فانت ايضا أب قديس في طقوس العبادات الزنجية (الكاندونبليه Candomblé) » . ويجيب اركانجو : « ان ماديتي لا حدود لها » .

س ـ كيف تفسر عدم تناقض هذه الطقوس الصوفية مع المادية ؟

ج ـ اجبت عن هذا قبل قليل ! وعلينا ان ندرك ان الكاندونبليه أو طقوس العبادات الزنجية لم تكن في اصل الديانة البرازيلية . يجب

الا نخلط بين الطقوس البرازيلية والطقوس الافريقيــة . يزعم بعض المثقفين اليوم ــ ومعظهم من الخلاسيين او المولدين ــ ان طقوســنا لا تتميز من الطقوس الافريقية ؛ وهو قول لا معنى له .

س ــ لمــاذا ؟

ج ــ ثمة فروق عديدة يعود أهمها الى ان الكاندونبليه او طقوس العبادات الزنجية في البرازيل لم يضعها اوريشا Orisha (قديس اوزوح) ؛ بل نتجت عن مزيج من طقوس عبادات تعود الى امم افريقية مختلفة . كل شيء اختلط في البرازيل . . . في افريقيا استبعدت ممارسة شعائر شانغو Shango ، إله الرعد ، ممارسة شعائر اوريشا آخر . . . بلادنا على جميع الصعد بلاد خلاسين او ملونين ، وعندنــا يقدســون بضعة اوريشات ؛ وقد امتزج هذا التقديس بالديانة الكاثوليكية . . . ولما كان لا يحق للزنوج ان يحتفلوا باعياد آلهتهم فقد احلوا محل هذه الآلهة شخصيات من الطقوس الكاثوليكية . مثالان على ذلك : اوشوم Oshum ، وهي إلهة الماء لديهم ، اصبحت مريم العذراء . واوغوم Ogum ، إله المعادن والحرب ، استعيض عنه بالقديس انطوان ! . . . توفيقية دينية كاملة بين المذاهب المتعارضة ! . . . والاعياد الكبيرة في الكنائس الكاثوليكية بباهيا هي اعياد تقام فيها الكاندونبليه او طقوس العبادات الزنجيــة . وجميع الاحتفالات التذكارية الدينية تجري في الكنائس بدءاً بالقداس الكاثوليكي ذاته . في هذه الظروف كيف يستطيع مثقفونا الذيــن يؤيدون العــودة الــى اصول الكاندونبليه الافريقية ان ينجحوا في فصل الإلهة إيانسا lansa عن سيدة الحبل بلا دنس ؟ مستحيل . أضف الى هذه التوفيقية التأثيرات الهنديــة كما في تلك الديانة المتبعة في الريو والنابعة من الكاندونبليه الافريقيــة والمسماة اونباندا ، وهي مزيج هائل من جميع الروحانيات . واذا سألت سكان البرازيل فسيجيبونك بأنهم جميعاً كاثوليكيون . وثلاثة الأثاني ان المثقفين وحدهم هم الذين يعلنون انهم اعضاء في الكاندونبليه او في الاونبــاندا .

س ـ والكابوئيرا Capoeira ؟

ج ـ إنها شيء آخر . هي اولا نوع من انواع المصارعة ، وقد عادت في هذه الايام الى الظهور بشكل واسـع . يطلقون عليها احياناً اسـم كابوئيرا انغولا ، والحقيقة ان لا علاقة لهذه التسمية بتلك البلاد . انها ردة فعل برازيلية اصلية . كان اوائل مـن مارسـوها يعملون خفراء للسـواحل في خدمة ملاكي المزارع ... مصارعة تتميز بجمال استثنائي وتشبه تقريباً رقص الباليه . اليوم اصبحت رقصة تراثية . والكابوئيرا الحقيقية خطرة . لي من العمر ثلاث وسبعون سنة ، واعرف الاحياء الشعبية القديمة كما اعرف ما في جيبي ، ومع ذلك فانني لم احضر سوى ثلاث معارك استعملت فيها هذه المصارعة . في المرة الاولى ، وكان عمري ستة او سبعة عشر عاماً ، ركبت حافلة كهربائية (ترامواي) غاصة بالبشر ، تؤمن النقل من باهيا الى البحر وبالعكس . كانت تجلس على احد المقاعد فتاة ملونة بيتما وقف خطيبها ـ وهو رجل نحيل قصير القامة ـ بين الواقفين . بدأ زنجي عملاق ، كان يقف على مقربة من الفتاة ، يحتك بها ويلح في احتكاكه . احتجت الفتاة ، فتدخل خطيبها ونشبت بينه وبين الزنجي ملاسنة عالية . في الموقف التالي نزل الرجلان وكل منهما يضمر الشر للآخر . فوجىء الزنجي ، وكان حجمه ضعفي حجم خصمه ، بضربة كوبائيرا سددها الملون اليه : استند الى يديه ورفع قدميه في الهواء برشاقة وسرعة واصاب الزنجي في صدغه فسقط على الارض بلا حراك !

س ـ هل يوجد نوع من انواع التدريب السري لهذه المصارعة ؟

ج ـ توجد مدارس لتعليمها ، واحفادي يذهبون اليها . قررت حفيدتي ، التي ترفض البقـاء في المؤخرة ، ان تتفوق على اخيهـا في تعلمها ... في العام ١٩٥٨ ، على ما اذكر ، كنت اتنزه ذات مساء بمرافقة

احد اصدقائي الكتاب عندما نشب شجار تدخل فيه عدة كابوئيريين ... بعد لحظات انجلت المعركة عن خمسة أشخاص ممددين في الشارع وقد اغمي عليهم ...

س ــ هل ثمة وجه للمقارنة بين هذه المصارعة وبين الفنون الحربية في بلدان الشرق الاقصى ؟

ج ــ نعم . توجد روحانية ما في الكابوئيرا لانها شديدة الاتصال بالكاندونبليه . ولكن الفرق الكبير هو في ان الكابوئيرا تغرق الانسان في جو من الفرح . هناك موسيقا ترافق المشاهد على آلة موسيقية اسمها البيرينبو Berimbau ، وهي قوس من خشب ، صندوق إرنانها كرنيبة صغيرة (الكرنيب هو نبات معترش من الفصيلة القرعية ، وثمره يصلح للتزيين ويستعمل كالقناني والاواني) . ويحرك الوتر المشدود بوساطة عصا . أما الاغاني فهي اغاني العبيد بكلمات مثل هذه : « حين يكون لدي مال استطيع ان اجلس الى مائدة الطعام مع اخواتي واستطيع حتى ان انام معهن . وحين لا يكون لدي مال فان اخواتي يضربنني ! » ... مشهد ساحر يعبر تعبيراً عميقاً عن حياة الشعب ... وليس باستطاعتي ان اكتب عن الكابوئيرا او الكاندونبليه لو لم اكن اعرفهما معرفة جيدة . ولقد اهديت احد كتبي وهو رواية « باتيستا تيريزا » الى اعظم « والدة قديس » في البرازيل . انها تعيش في باهيا ، واحتفلت مؤخراً بعيد ميلادها التسعين . وكان عيداً وطنياً اشتركت حتى الحكومة فيه ... اعرفها منذ اكثر من خمسين عاماً . ولها ذاكرة هائلة اذ ما تزال تذكر اول لقاء لنا ...

لقد اختلطت على الدوام بالكاندونبليه او طقوس العبادات الزنجية ، واليوم أشكل وجهاً هاماً من وجوهها . منحوني القاب شرف كثيرة ولدي عدد من « البنات » (اولئك اللواتي يستقبلن القديس في اثناء الاحتفال ثم يمتلكهن هذا القديس) . اشترك في جميع النشاطات . اعطوني لقب اوبا Oba (اي كاهن شانغو) ، وهو ارفع مرتبة في

الكاندونبليه من الوجهتين المدنية والدينية . هناك اثنا عشر أوبا . ومع ان الكاندونبليه تحظى بشعبية كبيرة فانهم لا يعدون بين هؤلاء الاثني عشر سوى ثلاثة مثقفين ،احدهما فنان تشكيلي والاخر مؤلف موسيقي، وهما مشهوران في البرازيل ، وأنا . اما الباقون منهم اما حذاؤون او صيادو سمك او باعة متجولون ... وحين يكون من واجبي ان اتم جميع الطقوس فانني ارتدي قبعة صغيرة مضحكة ، وعقوداً حول العنق ...

س ــ وهل تؤمن بهذه الطقوس ؟

ج ــ كلا ، لا اومن بشيء . ولكن عدم اشتراكي في هذه الطقوس يعتبر اهانة لهؤلاء الذين شرفوني بالانتساب اليهم . فأنا لديهم الانســـان الذي اضل الى جانبهم على الدوام . وهم لا يسالونني هل أؤمن ام لا . ثم انني مدين لهم بالاحترام . لهذا كله قبلت لقب « اوبا » بالاضافة الى مجموعة من الالقاب الاخرى كلقب « أوغان Ogan » مثلا ، ويعني الحامي المدني للكاندونبليه .

س ــ هل انت إله بالنسبة لهم ؟

ج ــ كلا ، معلم ، او شيخ ، او حكيم فقط ... وفي الكاندونبليه اجلس بجانب « والدة القديس » .

س ــ البرازيل بلاد سريالية (فو واقعية) ، اليس كذلك ؟

ج ــ تمامــاً .

س ــ لمــاذا ؟

ج ــ لاننا جميعا خلاسيون او مولدون او ملونون . والبرازيل هي البلاد الفريدة في العالم التي تولي الخلاسية اهتماماً رئيساً ، يفوق حتى اهتمام كوبا في هذا المجال . ان الانســان المنحدر من اصل اسباني انسـان مأساوي ، اما المنحدر من اصل برتغالي فهو يحب العذوبة ، مما

يدفعه بلا شك الى ان يحب جميع النساء ! وكما قلت في احدى رواياتي « لا يستطيع المرء ان يختطف جميع نساء العالم ، ولكن عليه ان يبذل جهودا في هذا السبيل » !

س ــ يحب ابطال رواياتك كما تحب انت لنفسك النساء حباً جماً ولا سيما الخلاسيات منهن ...

ج ــ هذا هو تجسد الجمال في البرازيل . ان اجمل مزيج هو مزيج الخلاسيين واليابانيين ، والنساء المنحدرات من هذا المزيج هن اجمل نساء العالم !

س ــ تتحدث عن اليابانيين !

ج ــ نعم ، فهجرتهم الى بلادنا تعود الى مطلع هذا القرن . لقد جاء اكثر من خمسة الاف منهم ليعملوا في مزارعنا . ومنذ الجيل الثاني تخرج منهم مهندسون واطباء وفنيون وسواهم ... وهذا أمر في غاية الاهمية ... وخصوصاً فيما يتعلق بالنساء الخلاسيات ! ... ليست الخلاسية مستقبل البرازيل فحسب ، بل هي مستقبل البشرية بأسرها ، واي حل آخر يؤدي حتماً الى العنصرية . كثيراً ، يسالني بيض وسود في الولايات المتحدة عن الغاية من اختلاط الاجناس ، كما لو ان هذا الاختلاط لا يناسب اي فريق منهم . وحتى في البرازيل ذاتها ، هناك جماعات من المولدين تطالب بالحفاظ على هوياتها . لا شك في ان اصابع دوائر الاستخبارات المركزية تلعب من وراء الستار !

س ــ وهل يمكنك القول ، استنادا الى ذلك ، ان الاستخبارات المركزية تساند القوة السوداء ؟

ج ــ انا لا اقول ذلك طبعاً . ولكنك تعلم ان كثيراً من السود الامريكيين ينعمون بالغنى والتطور . وليس الامر على هذا المنوال عندنا . هؤلاء المثقفون الامريكيون الذين بحثت معهم الموضوع مرارا لايتحملون

فكرة ذوبان السود في البرازيل . وهذا هو راي البيض ايضاً ، وتلك هي المشكلة !

وكما نعلم فان نظام الرق قد الغي في العام ١٨٨٩ ، بينما توقفت تجارة الرقيق قبل عشر سنوات من الالغاء . وبعبارة اخرى يمكن القول انه لم يدخل البلاد خلال هذه الحقبة اي عبد اسود جديد . ووالدة القديس ، التي تحدثت عنها قبل قليل ، لم تكن هي نفسها أمَةً مع انها ولدت من أب رقيق . في العام ١٨٨٨ ، اي قبل عام من الغاء الرق ، صدر قانون ينص على تحرير جميع الاطفال الذين يولدون بعد هذا التاريخ . تزوجت والدة القديس رجلا ينحدر من اصل فرنسي ، ولديها منه ابنتان : الاولى خلاسية داكنة البشرة الى حد ما ، والثانية فاتحة البشرة ، وقد انتخبت الثانية « اجمل امراة في باهيا » بحسب استفتاء قامت به احدى المجلات الامريكية الكبرى . والان قد تسألني : وماذا عن حركة الزنوجة ؟ فأجيبك : اذا كان المقصود من هذه الحركة مساندة الثقافة السوداء فانا معها ، أما اذا كان المقصود منها هو الفصل بين الاجناس فانا ضدها !

س ـ فيما عدا حبك للنساء ، أرى انك تتذوق الحياة ، أي ان لديك نوعاً من انواع الفلسفة الابيقورية يساهم في انماء نزعتك الانسانية.

ج ـ صحيح ، وهذا التذوق نحن مدينون به للسود تماماً . سبق ان قلت لك ان البرتغاليين ليسوا على مثل فظاظة الاسبانيين في اسبوعهم المقدس . ولكن كآبتهم الطبيعية تضفي عليهم مزيداً من التجهم ، ومن هنا الملابس السوداء التي يرتديها الصيادون والنساء ... اما الهنود الحمر فهم يجسدون الحزن تجسيداً تاماً . وماذا بشأن السود ! ترافق النضال ضد الرق لديهم مع حبهم العظيم للحياة . بلادنا بلاد الرقصات الملأى بالحيوية والمرح كالسامبا وسواها ، وهي بلاد الكرنفالات ، وهذه جميعها تشكل وقائع اساسية في الحياة البرازيلية . حين ابدع شعبنا

استعراضات مدارس الرقص جسد الحياة بكل ما فيها من قوة ، وجعل الروحانية تمتزج بالجنسانية على صعيد واحد .

س ـ الحب كثير الحضور في جميع كتبك .

ج ـ كتب إيليا اهرنبورغ في مقدمته لاعمالي التي صدرت باللغة الروسية ان عمودي هذه الاعمال هما الحب والموت . اما موضوع الرواية التي اكتبها الان فهو يتعلق بانشاء مدينة في صميم منطقة الكاكاو . وسيجد فيها القارىء الامكنة والعنف التي ميزت كتبي الاولى . وتدور حوادثها على مدى عشرة اعوام ما بين العامين ١٩٠٥ و ١٩١٥ . وهي رواية ضخمة من اربعمئة صفحة .

س ـ في العام ١٩٧٩ اصدرت روايتك « معركة التريانون Trianon الصغير » وعدت فيها الى معالجة موضوع روايتك « ديماسيو الحرية » والحقبة التي جرت حوادثها فيها . والان ، وبعد خمس وعشرين سنة من التباعد ، اعتقد ان التقارب والمنهج لم يعودا هما ذاتهما ، اليس كذلك ؟

ج ـ في رواية « ديماسيو الحرية » نظرات الى وقائع حكم « الوضع الجديد » من زاوية النضال الذي قام به المثقفون . اما رواية « معركة التريانون الصغير » فتعالج الديكتاتورية الحالية بمزيد من الدقة . وقد اتبعت فيها الطريقة الرمزية ، وسخرت من الاكاديميين مع انني واحد منهم ! انها رواية مضادة للحكم العسكري ، ومن الطبيعي الا يرضى العسكريون عنها !

س ـ ما هو الوضع الحالي للأدب البرازيلي ؟

ج ـ انا متفائل جداً بهذا الخصوص . ويبقى موضوع نضال الشعب البرازيلي هو الموضوع الرئيس على الدوام . في اثناء الحكم الديكتاتوري حسبنا لفترة من الزمن ان الطبقة المتوسطة تقبلت المشكلات

الداخلية فتقوقعت في العزلة واليأس والجنس ، ولكن لا ، لم تكن تلك الفترة سوى حكّة بسيطة عابرة ... والواقع ان التحرك الثقافي لم يهدأ قط ، والشعراء الشباب يقرأون قصائدهم في الساحات العامة ... وهناك مهرجان ساو باولو الشعري الذي يقام مرة كل سنتين ...

س ـ والروائيون ؟

ج ـ اؤثر يحيى انطونيو كالادو ، ومارسيو دو سوزا الذي كتبت مقدمة الترجمة الفرنسية لروايته « الامبراطور » .

س ـ ومواسير سكليار ؟

ج ـ كاتب كبير . وفي رأيي ان هناك اربعة روائيين كبار بالبرازيل في هذه الاعوام الاربعين الاخيرة . ومن غير ان الجأ الى ترتيبهم بحسب جودة انتاجهم اذكر منهم : جواو اوبالدو ريبيرو مؤلف رواية « الرقيب جيتوليو » ، وانطونيو توريس صاحب رواية « هذه الارض » ، ومواسير سكليار مؤلف رواية « سنطور Centaure (٤) في الحديقة » ، واخيراً مارسيو دو سوزا وهو موهوب جداً . واعتقد ان توريس وسوزا منتسبان للحزب الشيوعي ...

س ـ حضرت مهرجان « عيد الانسانية » فاي معنى تنسبه لحضورك هذا العيد ؟

ج ـ لا يعني حضوري انني موافق على كل ما يقوله او يفعله الحزب الشيوعي البرازيلي . هذا العيد هو عيد شعبي كبير . ومهما قيل عنه فان هدفه جيد ، وانا شخصياً مع التقدم لكي يظل الانسان يسير الى الامام على الدوام . تاريخنا هو الاشتراكية . وما من احد في العالم يستطيع منع الانسانية من ان تسير نحو الاشتراكية ، شريطة ان تشكل الاشتراكية والديمقراطية كلا واحداً ، وان تكون حرية العمل

وحرية الكلام متوفرتين للجميع ، وان تبنى سعادة الجماعة على اسس متينة من سعادة كل فرد .

س ــ ووسام جوقة الشرف الذي تسلمته من وزير الثقافة في فرنسا ، ما هي اهميته في نظرك ؟

ج ــ تعني الوسام الذي منحني إياه الرئيس ميتران ... وسام جيد ! ثم انني احمل وساماً فرنسياً آخر هو رتبة فارس في الفنون والآداب ... والواقع ان فرنسا كانت على الدوام تمثل اشياء كثيرة بالنسبة الينا نحن البرازيليين . كان تأثيرها ايجابيا عن طريق المثل العليا التي اطلقتها الثورة الفرنسية ، وذلك بعكس الولايات المتحدة التي كان تأثيرها وما يزال سلبيا ولا سيما فيما يتعلق بأفلامها التي تزخر بالعنف والحقد ، والتي تفسد العقول والضمائر ... بعد الحرب العالمية الثانية فقدت فرنسا كثيرا من اشعاعها لصالح امريكا ، اما الآن فمن حسن الحظ ان هذا الاشعاع عاد الى التألق من جديد . وانا شخصياً رئيس جمعية التحالف الفرنسي بالبرازيل .

س ــ وجائزة نوبل ؟

ج ــ لا شك في ان دور البرازيل في الحصول عليها قد حان . واذا ما حدث ذلك فان خير من يحصل عليها هو شاعر البرازيل الكبير كارلوس دروموند ده اندراده .

س ــ اغفر تواضعك !

ج ــ الحقيقة ان هناك على الاقل كاتبين كانا يستحقان جائزة نوبل : الاول هو إيريكو فيريسيمو الذي اشرنا اليه في حديثنا عن الرقابة ، والثاني هو جواو غيمارايس روزا ، وكلاهما توفي . اما دروموند ده

اندراده فيبلغ من العمر الان اثنتين وثمانين سنة . واظن ان الوقت قد حان لمنحه هذه الجائزة ... بلى ، لو كنت بين محكمي نوبل لما ترددت لحظة في منحه اياها . والحقيقة ان الكاتب الجاد الشريف هو الذي يكتب من دون ان يفكر في الحصول على جائزة من اي نوع كانت ... الجوائز ! ... لقد حصلت في حياتي على كثير منها ، ومنذ مدة وجيزة ، وفي اثناء زيارتي لايطاليا ، قدم الي صاحب مصنع للمشروبات الكحولية جائزته السنوية ، وذلك في مأدبة غداء كبيرة حضرها خمسمئة مدعو ، فتأمل ! لم يستمع احد الى الخطب التي القيت طبعاً ، وكان ما تبقى من اهالي البلدة ، وعددهم تسعة الاف وخمسمئة ، يحتفلون بهذا العيد في البيوت والشوارع ، واصواتهم ترتفع بالهتافات والاناشيد . يا له من عيد رائـع !

اشـارات

(١) ديماسيو الحرية : من « ديماس » وهو الحفر تحت الارض .

(٢) المانوية : نسبة الى ماني الفارسي ، صاحب عقيدة الصراع بين النور والظلام او بين الخير والشر .

(٣) اجريت هذه المقابلة قبل انتخاب الرئيس الجديد للبرازيل السيد تانكريدو نيفيش بوقت قصير . والمعروف ان انتخاب السيد نيفيش جرى في ١٩٨٥/١/١٥ . وقد حال مرضه الذي ادى الى وفاته في ١٩٨٥/٤/٢١ دون تسلمه مهام منصبه كرئيس للبلاد في ١٩٨٥/٣/١٥ .

(٤) السنطور Cehtoure : كائن خرافي نصفه رجل ونصفه فرس كان يعيش ، حسب الاسطوره ، في تساليا .

متابعات

السياسة وأدبها في الجاهلية

خليل الموسى

يبدو ان العلاقة بين السياسة والادب بعيدة الجذور في حياتنا وتراثنا ، وهي تعود الى بدايات الشعر الجاهلي ، فالسياسة تتأثر ، حينذاك بالادب من جهة ، وتؤثر فيه من جهة وبخاصة اذا وضعنا في الحسبان ان السياسي والشاعر قد اجتمعا ، في معظم الاحيان ، في شخصية السفير وهنا ما يحاول ان يتبناه الباحث محمد علي دقة في كتابه « السفارة السياسية وادبها في العصر الجاهلي » وهو كتاب صدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق ــ ١٩٨٤ م .

تتم الدراسة في مدخل وثلاثة فصول وخاتمة . تحدث الباحث ، في المدخل ، عن الظروف الطبيعية لجزيرة العرب فحدد خريطتها وندرة امطارها وتحكم هذه البيئة القاسية في طباع العرب واخلاقهم وارتباطهم القبلي ونزاع القبائل على مرابع الخصب والمنافسة على السيادة ، كما بين ان العرب استقروا في الواحات استقراراً حضريا قلت فيه الحروب فقامت ممالك الغساسنة والمناذرة واليمنيين .

وحدد الباحث معنى السفارة والسفير وحدد الوظائف ، اما السفير فهو رسول قومه الى الاخرين بقصد الصلح ينطق بلسانهم ويصدر عن آرائهم ، ولذلك فان السفارة تحتاج الى رجل حكيم عاقل يرعى مصالح قومه ويدفع شر الخصوم ، ويكون سفير القبيلة مقدما في قبيلته او شاعرها او حكيمها .

وقد كان العرب يحترمون مهنة السفارة ويقدرون دورها في احلال السلام والحق ، وحقن الدماء ، وكان اكرام السفير واجبا عليهم وهم يعملون على تسهيل مهمته ، ولكن هذا لا يمنع ان بعضهم كان يخرج على هذه الاعراف فيقتل السفير او يحقره علماً بأن العرب كانت ترى ان الغدر بالرسل سبة تلحق بفاعلها وقبيلته العار الابدي . وتناول الباحث في الفصل الاول « سفارة العرب داخل الجزيرة » ، وهو ذو حجم كبير (من ص ٢٧ الى ص ١٨٣) ، القضايا السياسية الداخلية وعلاقة الشعر بهذه القضايا ، ورأى ان السفارة مرهونة بكثرة الحروب، فتقوم السفارات لصون الدماء وتامين طرقات القوافل التجارية وفك الاسرى واطلاق السبايا ، وقد قسم السفارات الى ثلاثة اغراض :

١ ــ تعزيز القبيلة :

ومن وجوه تعزيزها ، وبخاصة اذا كانت القبائل صغيرة او ضعيفة ، ان ينشط السفراء في عقد الاحلاف مع القبائل الاخرى ، وكثيرا ما تنزل القبيلة الضعيفة في جوار القبيلة العزيزة لتحميها وتدافع عنها ، وقد

اطلق العرب مصطلح « الجمرة » على القبيلة التي لا ترتبط بحلف ، وعبس وبعض ازماتها احدى جمرات العرب ، وقد كانت القبائل الاخرى من جهتها تحاول افساد الاحلاف بين القبائل العدوة ، وهذا ما حاوله النابغة الذبياني بعد حلف عبس وعامر بن صعصعة ، فقال يهجو عبساً ويعيرهـا :

جزى الله عبسا عبس آل بغيض جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

ومن وجوه تعزيزها النجدة والغوث فقد كان المغدور بهم يحاولون الاستغاثة بالقبائل الصديقة القوية لنصرتهم على اعدائهم ، ومن امثال ذلك سفارة امرىء القيس الى القبائل العربية لتعينه على اسد بعد مقتل والده . ومن سفاراته الناجحة تلك التي كانت الى اليمن التي امدته بخمسمئة رجل من ملحج فقاتل بها اسداً . ومن وجوه تعزيزها، الدفاع بين يدي الملوك ، وقد كان سفراء القبائل يتنافسون في كسب ود ملوك المناذرة والغساسنة وغيرهم ، ومنها التنافس في السيادة ؛ وقد كانت القبائل ، وبخاصة البدوية منها ، تتنافس في الأخلاق والمجد والنسب التليد والمفاخرة بمآثر الاباء والأجداد ؛ ومنها السعي في القبيلة ، فالسفراء ينشطون في قبائلهم ذاتها لإرشادها الى ما يجب فعله وتوجيهها ونصحها وتقويم ما فسد من سياساتها ؛ ومن هؤلاء النابغة الذي عرف بالحزم ورجاحة العقل وصواب الراي وبعد النظر ، وقد تميزت شخصيته بالمرونة والاعتدال ، وقد ادى دورا كبيرا في تقرب بني ذبيان من الغساسنة وسخر شعره في ذلك ، وقد جنب قومه معارك خاسرة . اما منزلته في قومه فيلخصها قوله :

حولي بنو ذبيان لا يعصونني وبنو بغيض كلهم انصاري

وقد يقوّم السفير سياسة امراء قومه انفسهم .

ب ـ الفداء وفك الاسرى : واذا كانت طبيعة الصحراء قد فرضت الحروب المتواصلة بين القبائل فانها بالمقابل قد فرضت نشاط السفراء لفك الأسرى وفدائهم ، فتكونت شبكات واسعة من السفارات والمساعي السليمة ، وكانت الابل تدفع فدية ، وبخاصة ان البدوي لم يكن يملك من الأموال غيرها بالاضافة الى حاجته الماسة اليها ، وكانت الفدية بالابل تزداد بحسب قيمة الرجل الاسير ففدية الملك الف بعير ولفظة المال تعني الابل عند الجاهلي ، وكثيرا ما تدخل الشعر المدحي فيثير الحمية الجاهلية والنخوة العربية ليحل محل المال فيطلق الآسر اسيره دون مقابل ، وقد يرسل السفير شعره اولا ليمهد لسفارته وليضمن النجاح في وظيفته ، وكثيرا ما كان الآسر يكرم السفير ويرد السفير والاسير مكرمين ، ولهذا كان للشاعر منزلة رفيعة في قومه : لان الشعر ديوان العرب يحفظ مآثرهم وأيامهم ويفعل في النفوس ، وكانت القبائل تخشى الهجاء فاذا لم يفعل المديح والثناء فعّل الهجاء ، والقبائل تلجأ الى الشعر بعد ان تخذلها الرماح والسيوف ، لذلك كانت بلاطات المناذرة والغساسنة وغيرهم قبلة الشعراء : ومن هؤلاء المثقب العبدي سفير عبد القيس الى المناذرة وكان الغساسنة يقدرونه ويعتزون بمديحه لهم . ولا يعني كل ما تقدم أن من الضرورة ان تنجح كل السفارات في وظائفها .

جـ ـ السعي في السلم : ودعا الشعراء ـ السفراء الى السلم في قبائلهم ، فبينوا مضار الحروب وويلاتها ومن هؤلاء زهير الذي يقول :

وما الحرب الا ما علمتم وذقتم   وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة   وتضر اذا ضريتموها فتضرم

ويرد الكاتب اسباب بعض الحروب الى عوامل اقتصادية وسياسية عميقة ، أما الاسباب التافهة التي قامت عليها فما هي سوى وسيلة لاشعال نار الفتيل ، ومنها البسوس ، فقد طغى كليب حين تزعم تغلب وبكرا وما مقتل الناقة الا سبب بسيط تكمن وراءه العوامل الاقتصادية

والسياسية ولذلك دافعت بكر عن فعلة جساس بن مرة ، لانها تدفع عن بكر الظلم الاقتصادي والسياسي التغلبي (انظر ص ١٢٧ – ١٢٨) .

وتحدث الكاتب عن اخفاق بعض السفراء وغدر بعض القبائل بمواثيقها وعهودها وعن الطيش الذي كان يؤدي الى الحروب ، وانهى الكاتب هذا الفصل بالسفارات التي قدمت الى الرسول (ص) تعلن ولاءها ودخولها في الاسلام ، وعد الكاتب هذه السفارات خاتمة للعصر الجاهلي وبداية لعصر عربي جديد توحدت فيه كلمة القبائل العربية في الاسلام .

ويلاحظ ان هذا الفصل غني بمعلوماته غزير بوثائقه التي يستشف منها القارىء حياة الجاهليين وخوفهم من الحروب وادراكهم للفواجع التي تنجم عنها ، وينقل الينا صورة وافية عن هذه الحروب ونتائجها ومسبباتها ، ويقدم صورة عن الفكر الجاهلي وعقول السفراء وحكمهم ومشوراتهم وشيئا غير قليل من اخبارهم وتنقلاتهم ، وشيئا عن علاقات الجاهليين الاجتماعية ، ومنها دور المرأة في ذلك العصر ، وكثيرا ما كانت سببا في الحروب ، وهي لم تكن اقل اندفاعا من الرجل اليها وبخاصة اذا فقدت عزيزا في القتال ، وفيه صور عن الغدر بالعهود والمواثيق والاحلاف ، وفيه صورة عن محاولة القبائل الاستئثار بالسلطة والسيادة .

وقد احسن الباحث في ربط الاحداث السياسية بالسفارات ووضح وظائفها وأفاد من الشعر في تفسيرها ، فكان الشعر يلقي ضوءا على البحث كما كانت النصوص النثرية توضح ابعاد الشعر وعلاقاته والمناسبات التي قيل فيها .

وبين هذا الفصل مدى الحريات التي كان السفراء يتمتعون بها في قبائلهم خاصة ، فآراؤهم مسموعة ، وقد يتحدون زعماء قبائلهم

اذا كانوا على خطل ، ولعل في هذه صورة عن علاقة الفرد بالقبيلة من جهة وعن بناء القبلية في المجتمع الجاهلي من جهة اخرى .

ويلاحظ على الاشعار التي جاءت في هذا الفصل انها وظيفية ، فهي قصائد ملتزمة بمصالح القبيلة تصف حدثا يخصها ، وهي سواء اكانت في الثناء ام كانت في الهجاء ، تسعى الى غاية في القبيلة او في القبائل الاخرى ولذلك تكمن غايتها في سواها ، وقد احسن الكاتب الربط بينها وبين مناسباتها .

ويبين الكاتب في الفصل الثاني « سفارة العرب خارج الجزيرة » ان الجزيرة العربية كانت طريقا تجاريا دوليا بين الشرق والغرب جعلت العرب ، بالاضافة الى الانتماء القبلي الضيق ، يتعاملون مع الغرباء اكثر من تعاملهم بعضهم مع بعض وقد قسم الفصل الى قسمين :

١ ـ سفارة العرب على الروم والاحباش : حاول الروم تسخير بعض القبائل في حماية حدودهم من غارات الاعراب فاصطنعوا الضجاعمة وسكان تدمر والغساسنة يتعاونون معهم بعلاقات تربط ملوك العرب بالقياصرة في حالي الحرب والسلم ، وكانت هذه العلاقات تقوى او تتراخى بحسب الظروف الحربية والاقتصادية ، فاذا كان للروم مصالح فللغساسنة مصالح اخرى ، وقد كان الروم يسعون الى حماية مصالحهم الاقتصادية ومسالك تجارتهم وبسط نفوذهم على الجزيرة العربية وطرد النفوذ الفارسي ، وكان كل سيد عربي قوي حليفا لهم ، وسرعان ما يتخلون عنه حين يضعف ليبحثوا عن بديل قوي . ومن السفراء على الروم امرؤ القيس ودوس ذو ثعلبان.وقدافادت قريش من موقفها الحيادي بين الفرس والروم والاحباش من جهة وتدهور الملك الحميري من جهة ومن محالفة القبائل المجاورة في تحويل مكة الى محطة تجارية من جهة اخرى ، وكان هاشم بن عبد مناف اول سفراء

قريش ، ثم ارسلت سفراءها الى كل الجهات وبخاصة الى الشام واليمن ، فازدهرت واصابها تطور اقتصادي عظيم .

ب ـ سفارة العرب على الفرس : كذلك كان للعرب سفارات على الفرس الدولة ذات النفوذ القوي في الجزيرة، وكان لها مصالح سياسية واقتصادية فيها ولذلك كانت تقف امام اطماع الروم في المنطقة العربية ؛ وتتلخص سفارات العرب هذه في :

١ ـ سفارة اليمن وكندة : تحدث الكاتب عن حضارة اليمن واهمية الزراعة والتجارة والصناعة هناك ، كما تحدث عن الصراع الديني بين النصرانية واليهودية وبين الروم والفرس والاحباش ، ثم تحدث عن امارة كندة في نجد وفي سفارة سيف بن ذي يزن على الفرس والروم .

٢ ـ سفارة المناذرة: وتحدث الكاتب في علاقة ملوك الحيرة بالفرس، فقد كانوا من صنائعهم يمدونهم بأسباب القوة وينصرونهم على الاعراب ليحفظوا لهم مصالحهم ولكن هذه العلاقة ظلت حذرة ، فقد كان النعمان ابن المنذر ودودا لقومه محبا القبائل ، يعمل لصالح حكمه العربي حتى غدا بلاطه محجة الادباء والشعراء والسفراء وقد ادى هذا الى ان يتخلص الفرس منه .

٣ ـ سفارة القبائل : كانت القبائل تتجه ، في سنوات القحط ، نحو أرض العراق الغنية خوفا على انفسهم ومواشيهم ، وكثيرا ما ارسلوا سفراءهم يستأذنون الاكاسرة في ذلك. وكانت سياسة الاكاسرة تقضي بكسب الاعراب شرط عدم اغارتهم على الريف او الافساد هنا او هناك ، وكثيرا ما كانوا ينعمون على امير هذه القبيلة او تلك ليكسبوا وده وليؤمن لهم طريق قوافلهم التجارية الى مكة وبواطن الجزيرة واليمن . ومن تجار قريش الذين وفدوا الى فارس عبد الله بن جدعان وابو سفيان بن حرب ابن امية .

غني هذا الفصل بمعلوماته التي يبين فيها الكاتب العلاقات التي كانت تربط العرب بالدول الكبرى المجاورة . ويرى الكاتب ان المصالح السياسية والتجارية لم تكن لتؤلف وحدة منسجمة بل كانت على النقيض من ذلك لان النواة الضعيفة للشعور القومي لم تتكون الا قبيل فجر الاسلام .

فالغساسنة والمناذرة كانوا صنائع للروم والفرس ، يقومون بحماية الثغور الرومية او الفارسية المتاخمة للقبائل وكانت السياسة فيهما تسير وفق المصالح الفارسية او الرومية حسب الولاء . وان كان بعض الامراء الاقوياء في هاتين الامارتين يخرجون على طاعة الدولتين العظيمتين في بعض الاحيان ، اذا لم يمنحهم الاكاسرة والقياصرة بعض الامتيازات والالقاب التي لم تمنح لمن هم قبلهم .

وقد استخدم الروم والفرس الدين وسيلة لتسرب نفوذهم الى داخل الجزيرة العربية ، واقتتل العرب في هذه العقائد . وقد انتهى الصراع الديني في اليمن بغلبة الاحباش حلفاء الروم ؛ ثم ثار النزاع من جديد ، فظهر النفوذ الفارسي بانتصار سيف بن ذي يزن على الاحباش. وقد بين الكتاب ان قريش سيدة التجارة العربية ، وقد عقد سفراؤها معاهدات تجارية مع الروم ، وكانت تتخذ المواقف التي تضمن لها مصالحها مع كل الاطراف .

ولوحظ ان النعمان بن المنذر آخر ملوك المناذرة لم يكن شديد الولاء للفرس بل كان أميل الى قومه العرب واكثر اخلاصا لهم ، وقد قتله كسرى بان وطأته ارجل الفيلة ، وقيل سجنه حتى مات . وقد رأى الكاتب في مواقف النعمان وفي معركة ذي قار بداية التكون القومي العربي وقد تبلور ذلك مع فجر الاسلام فاتحدت العرب بسرعة مذهلة تحت راية الدين الجديد .

ويتضمن الفصل الثالث « الخصائص السياسية والفنية للسفارة » المعالم السياسية والفنية ، ففي المعالم السياسية يبين الكاتب ان مصلحة القبيلة عند العربي كانت فوق كل مصلحة قومية او دولية ، ولكنه يبين ايضا ان ثمة مبالغات في الروايات القديمة بخصوص الحروب بين القبائل وعدد القتلى فيها ، ففي احيان كثيرة كان عددهم يزيد على عدد المتحاربين ، كما بين ان الدعوة الى السلم ظاهرة جديرة بالاهتمام في العصر الجاهلي ، ولكنه السلم الذي يرتبط بالكرامة والسيادة والقوة ، فقد كان العرب يدركون أن الضعف لا يؤدي الا الى الذل ، كما كانوا يدركون ان عز الاولين لا يفيد شيئا في ذل الاخرين يقول لقيط ابن يعمر :

يا قوم أن لكم من عز اولكم إرثا ، قد اشفقت ان يودي فينقطعا
وما يرد عليكم عز أولكم ان ضاع آخره أو ذل فاتضعا

وكان رجل السياسة ، في العصر الجاهلي ، ينطلق من واقعه ، يصف ويحلل الامور بخبرة وحنكة ، وكان احساسه بذاته قويا ، لذلك كان التنافس على الشرف والسيادة كبيرا . وقد نجد في سفارتهم مواقف ذكية ولفتات بارعة كما نجد فيها المكر والخديعة والدهاء والفطنة مما يثبت أن للعرب ، في جاهليتهم ، دراية ومعرفة بخفايا الامور ، وأن قساوة الصحراء قد علمتهم الكثير من الصبر والقوة وعزة النفس ، كما كان بعض هؤلاء السفراء يحسن الكذب ويجيد تنميق الكلام . وقد رأى الكاتب ان الجاهليين قد ادركوا حقائق هامة في علم السياسة ، فنفذوا الى جوهر العلاقة بين السلم والقوة ، وعرفوا ان ضعف القوم وهلاكهم هو في اقبالهم على الدنيا ، وحرصهم على مصالحهم الشخصية ، وأن انشغال الحكام بالمال والاولاد مفسدة لهم ، وملهاة عن امور رعيتهم .

اما فيما يخص المعالم الفنية فقد حاول الكاتب تقديم دراسة نقدية لنشوء شعر السفارة وتطوره ثم تواريه ، محاولا الربط بين بنية القصيدة والمعاني التي حوتها وبين العلاقات الانتاجية والاجتماعية في تطورها وتبدلها . فلقد راى ان الشعر الجاهلي قد ضرب عميقا في جذور مجتمعه ، فهو شعر ملتزم ، والشعراء يوظفون قصائدهم في سبيل الذب عن مصالح قبائلهم ، لذلك كان الشاعر ذا منزلة لا تقل عن منزلة الزعيم السياسي ، فهو لسان القبيلة وفارسها الذي يدافع عنها ويتكلم بلسانها وهو سفيرها الى القبائل والبلدان وقد وظف هذا الشعر في فك الاسرى ، وقد افلح في احيان كثيرة حين لم يفلح المال ، واقبل عليه الملوك والامراء لوقعه في النفوس واثره في القبائل لذلك امتزج شعر السفارة بالمديح والثناء ، ويبين الكاتب كيف استطاع الملوك والامراء ان يحولوا شعراء السفارة الى شعراء مديح وتكسب فتحولوا من شعراء ملتزمين الى شعراء ذاتيين يعملون لمصالحهم الخاصة بعد ان اغراهم الملوك بالاعطيات ، ويأخذ الكاتب على النابغة ذلك (ص ٢٠٠) ، ولكننا اذا وضعنا في الحسبان ان قبيلة ذبيان كانت من الد اعداء الغساسنة وقد استطاع النابغة ان يحول هذه العداوة التاريخية الى ما يشبه الصداقة فاننا نستطيع ان نقول ان مديح النابغة للغساسنة ظل ملتزما بمصالح قبيلته ، فهو لا يريد ان يفقد منزلته عند الغساسنة بأي وسيلة كانت ويريد ان يسير معهم الى النهاية حفاظا على مصالح قبيلته ، وربما قسرنا غضب النعمان بن المنذر على شاعره من هذه الزاوية ، ولو عمل النابغة لنفسه لاستطاع ان يجد ما يريد في بلاط المناذرة ، ولذلك نحن اقرب الى ان ندرج مديح النابغة للغساسنة في شعر السفارة ، وهذا ما ذهب اليه الدكتور محمد زكي العشماوي في كتابه عن النابغة ، ولدينا دليل آخر وهو اننا لوعدنا الى اماديحه في الغساسنة ، وبخاصة بائيته ، وهي اوفى ما مدح به الغساسنة ، فاننا لا نجد فيها ذكرا للكرم ، وانما هي

في بأسهم وشجاعتهم وحضارتهم وهذا يدل على ان للنابغة هدفا آخر غير التكسب . والحقيقة اننا لا نستطيع ابدا ان ندرج النابغة والاعشى مثلا ، في بوتقة واحدة ، فاذا كان الاعشى شاعرا لا يرى في الممدوح سوى الكرم والعطاء فان النابغة يرى فيه امورا اخرى .

ويحاول الكاتب ان يجد في قصائد السفارة « وحدة نفسية » تلفها من البدء حتى الختام فتحدث من خلال دراسة نصية لبعض القصائد عن وحدة الجو النفسي ، وهذه الوحدة ، عنده ، لا تعني ان يأتي الغزل او الرحلة صورة دقيقة الملامح للغرض الاساسي ، وانما تعني وحدة الجو النفسي وترابط الاغراض بعلائق خفية (ص ٣١٣) . ثم يتحدث الكاتب عن النثر الفني آنذاك . ويربط الكاتب — كما نرى — ربطا دقيقا بين الشعر والسياسة . وقد استطاع الكاتب أن ينظر الى الشعر الجاهلي بمنظار اليوم وبما يغني به حياتنا المعاصرة ، كما استطاع ان يلقي ضوءا جديدا على السياسة في العصر الجاهلي يستهدف من وراء كل ذلك ان يثبت الدور الحضاري الذي ادته القبائل . والكتاب بحث جاد يتوصل من خلال النصوص والوثائق الى النتائج ، ولكن اذا كان لا بد من بعض الملاحظات فاننا قد نختلف مع المؤلف في بعض الامور البسيطة منها :

١ — لا شك في ان القصائد التي استخدمها المؤلف هي وثائق هامة ، تقدم الينا صورة واقعية عن حياة العرب السياسية آنذاك ، ولكن يبدو ان المؤلف كان يحب موضوعه فتحيز احيانا ، في حكمه الفني الى جانب بعض هذه الاشعار ، ولم يخلص الى موازنة بينها وبين الاغراض الاخرى . لم يقل لنا ، مثلا اين نجد شعر السفارة في الخط البياني للشعر الجاهلي كافة ، وانما اكتفى بان حكم بأن هذه الاشعار « ضمت باقة من عيون اشعار العرب » — ص ١٩ . ونحن نعلم ان الشعر خالد بما فيه من جدة وتكامل وشعر ، اما الموضوع فهو جزء من القصيدة وليس كلها . لم يقل لنا المؤلف : اين يقف هذا الشعر ،

مثلا من القصائد التي تتحدث عن التجارب القاسية التي عاشها الشاعر في القبيلة ذاتها ، فلو اخذنا ، مثلا قضية الظلم الذي يعانيه شاعر مثل عنترة ، ثم موقفه من الحرية والحب والسيادة في معظم قصائده ، وبخاصة في الملعقة وفي اللامية الشهيرة ، لوجدنا أن شعر السفارة يتراجع كثيرا اذا ما طبقنا عليه مفهوم الوحدة النفسية او الجو النفسي كما سماه المؤلف ، كذلك لو اخذنا اعتذاريات النابغة وشعره في السفارة لوجدنا انه في الاعتذاريات يصل الى ذروة الابداع النفسي ، فتجد القصيدة تتماوج بأجزائها ، ترتفع وتنخفض لتشكل عملا متكاملا فيه من التجربة والرؤيا ووحدة العمل اكثر مما في شعره في السفارة .

٢ ــ وقد نختلف حول مفهوم وحدة القصيدة والجو النفسي او المناخ الشعري ، فوحدة القصيدة معيار اوربي قال به ارسطو في « فن الشعر » وطبقه على الدراما والملحمة الشعريتين ولكن هذا المفهوم ظل فيه شيء من منطقيته الصارمة الى اواخر القرن الثامن عشر حيث بدأ الشكل العضوي يظهر في كتابات فلاسفة المانيا التاليين من امثال (هردر ــ غوته ــ كنت ــ شلنغ) ، ثم استفاد الشاعر الناقد الانكليزي (كولردج) من هؤلاء في صياغة مفهوم الوحدة العضوية والتمييز بين الشكلين الآلي والعضوي. واول من انتبه لهذا المفهوم شاعرنا خليل مطران في المجلة المصرية (١٩٠٠ م) ثم تحدث فيه شكري والعقاد وغيرهما ، وعندنا انه اذا صح تطبيق هذا المعيار على شعرنا في القرن العشرين فانه لا يجوز تطبيقه على شعر غنائي جاهلي قد نجد فيه مزايا اخرى او معايير اخرى تستطيع ان تدل عليه اكثر من وحدة الجو النفسي ، هذا اذا وضعنا في الحسبان ان الاوروبيين قرؤوا هذه المعايير في قصائدهم (ارسطو ــ كولردج) .

ويظل الكتاب ، وحيدا من نوعه في شعر السفارة وادبها ومن الكتب التي تقدم الينا شيئا جديرا بالقراءة والدرس

* * *

العلاقات الدولية

نظريـة ، ومداخـل

تأليف	ترجمة
تريفور تيلر	عبد العزيز عروس

< ● ● ● >

الاقتصاد والتقدم التقني

تأليف	ترجمة
ارنولد هيرتجه	انطون حمصي

< ● ● ● >

يصدر قريباً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

الفن في عصر العلم

ترجمة	مراجعة	تاليف
د. جابر ابي جابر	شوكت يوسف	ارسيني غوليكا

امثال وتعابير شعبية

من السويداء ـ سورية

سلامة عبيد